H. LAURENS, ÉDITEUR

Majoration temporaire

20 %

Sur les prix de Catalogue

Décision du Syndicat des Editeurs

LES GRANDS ARTISTES

LÉONARD LIMOSIN

ET

LES ÉMAILLEURS FRANÇAIS

LES GRANDS ARTISTES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le haut patronage de l'Administration des Beaux-Arts.

Architectes des Cathédrales gothiques (Les), par HENRI STEIN.
Les Bellini par ÉMILE CAMMAERTS.
Botticelli, par RENÉ SCHNEIDER.
Brunelleschi, et l'Architecture de la Renaissance italienne au XVe siècle, par MARCEL REYMOND.
Boucher, par GUSTAVE KAHN.
Callot, par ED. BRUWAERT.
Canaletto (Les deux), par OCTAVE UZANNE.
Carpaccio, par G. et L. ROSENTHAL.
Carpeaux, par LÉON RIOTOR.
Cellini (Benvenuto), par HENRI FOCILLON.
Chardin, par GASTON SCHÉFER.
Clouet (Les), par ALPHONSE GERMAIN.
Corot, par ETIENNE MOREAU-NÉLATON.
Honoré Daumier, par HENRY MARCEL.
Louis David, par CHARLES SAUNIER.
Delacroix, par MAURICE TOURNEUX.
Della Robbia (Les), par JEAN DE FOVILLE.
Diphilos et les Modeleurs de terres cuites grecques, par EDMOND POTTIER.
Donatello, par ARSÈNE ALEXANDRE.
Douris et les Peintres de vases grecs, par EDMOND POTTIER.
Albert Dürer, par AUGUSTE MARGUILLIER.
Fragonard, par CAMILLE MAUCLAIR.
Gainsborough, par GABRIEL MOUREY.
Jean Goujon, par PAUL VITRY.
Gros, par HENRY LEMONNIER.
Hals (Frans), par ANDRÉ FONTAINAS.
Hogarth, par FRANÇOIS BENOIT.
Holbein, par PIERRE-GAUTHIEZ.
Hubert Robert, par TRISTAN LECLÈRE.
Ingres, par JULES MOMMÉJA.
Jordaëns, par FIERENS-GEVAERT.
La Tour, par MAURICE TOURNEUX.
Léonard de Vinci, par GABRIEL SÉAILLES.
Claude Lorrain, par RAYOUYER.
Luini, par PIERRE-GAUTHIEZ.
Lysippe, par MAXIME COLLIGNON.
Mantegna, par ANDRÉ BLUM.
Meissonier, par LÉONCE BÉNÉDITE.
Michel-Ange, par MARCEL REYMOND.
J.-F. Millet, par HENRY MARCEL.
Murillo, par PAUL LAFOND.
André le Nostre, par JULES GUIFFREY.
Peintres de Manuscrits (Les) et la miniature en France, par HENRI MARTIN.
Percier et Fontaine, par MAURICE FOUCHÉ.
Pinturicchio, par ARNOLD GOFFIN.
Pisanello et les Médailleurs italiens, par JEAN DE FOVILLE.
Paul Potter, par ÉMILE MICHEL.
Poussin, par PAUL DESJARDINS.
Praxitèle, par GEORGES PERROT.
Primitifs allemands (Les), par LOUIS RÉAU.
Peintres chinois (Les), par RAPHAEL PETRUCCI.
Primitifs français (Les), par LOUIS DIMIER.
Prud'hon, par ÉTIENNE BRICON.
Pierre Puget, par PHILIPPE AUQUIER.
Raphaël, par EUGÈNE MUNTZ.
Rembrandt, par ÉMILE VERHAEREN.
Ribera et Zurbaran par PAUL LAFOND.
D.-G. Rossetti et les Préraphaélites anglais, par GABRIEL MOUREY.
Rousseau (Théodore), par PROSPER DORBEC.
Rubens, par GUSTAVE GEFFROY
Ruysdaël, par GEORGES RIAT.
Sodoma (le), par HENRI HAUVETTE.
Téniers, par ROGER PEYRE.
Le Tintoret, par GUSTAVE SOULIER.
Titien, par MAURICE HAMEL.
Van Dyck, par FIERENS-GEVAERT.
Les Van Eyck, par HENRI HYMANS.
Velasquez, par ÉLIE FAURE.
Watteau, par GABRIEL SÉAILLES.

6671-13. — CORBEIL. Imprimerie CRÉTÉ.

K
004
8L39
913
HM

LES GRANDS ARTISTES

LEUR VIE — LEUR ŒUVRE

LÉONARD LIMOSIN

ET

LES ÉMAILLEURS FRANÇAIS

PAR

PIERRE LAVEDAN

AGRÉGÉ DE L'UNIVERSITÉ.

BIOGRAPHIE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE VINGT-QUATRE PLANCHES HORS TEXTE

PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

HENRI LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON (VIe)

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays

Copyright, by Henri Laurens, 1913.

LÉONARD LIMOSIN

ET LES ÉMAILLEURS FRANÇAIS

Les arts du feu ont quelque chose de fantastique et d'enchanté. Enfoui au secret de son atelier, l'émailleur déchiffre les formules mystérieuses, qui se transmirent de père en fils. Son pouvoir magique a dompté la flamme; il est semblable à l'alchimiste : par lui, quelques parcelles de poudre blanche ou colorée vont se transmuer en couleurs éclatantes et impérissables.

L'œuvre des émailleurs français a connu tour à tour une disgrâce et un bonheur singuliers. Comme le mulet chargé d'or, dont parle La Fontaine, les émaux n'ont suscité longtemps que des convoitises et point d'intérêt : l'émail une fois arraché par des mains brutales, l'or ou le cuivre étaient renvoyés à l'orfèvre ou au fondeur. Le sieur Coutaud revendait ainsi, en 1791, le maître-autel de Grandmont, sous forme de « quarante-six quintaux de vieux cuivre ». A notre époque seulement, ils ont trouvé place dans les musées, les collections et l'histoire de l'art. Les très hauts prix atteints dans des ventes récentes mon-

trent qu'ils éveillent une curiosité toujours aussi passionnée, quoique désormais plus respectueuse.

Cette longue indifférence des amateurs et des historiens nous étonne. Elle correspond à une disparition momentanée, mais complète de la pratique de l'émaillerie. C'est la comparaison avec le présent, qui donne seule toute leur valeur aux œuvres du passé. Pourtant les anciens émaux français comptent parmi les plus parfaites productions de notre art et les émailleurs parmi nos véritables Primitifs.

Il n'existe plus d'histoire d'ensemble de l'émaillerie française : l'ouvrage classique de M. Molinier dans la *Bibliothèque des Merveilles* est depuis longtemps épuisé. Par contre, de nombreux travaux contemporains, notamment ceux de M. Marquet de Vasselot, ont, depuis lors, éclairci bien des points. Les pages qui suivent étudient surtout les deux périodes où l'émaillerie se résume dans la production limousine : l'émail champlevé des XIIIe-XIVe siècles, les émaux peints de la Renaissance. Beaucoup de questions demeurent incertaines : c'est que nous sommes fort loin de tenir toutes les pièces sorties des ateliers d'émailleurs. Un grand nombre a disparu, d'autres sont inédites ou hors de portée ; nous ne pouvons qu'appeler de tous nos vœux la publication d'un *Corpus* des émaux, réunissant pour une étude définitive les œuvres disséminées dans les musées, les églises et les collections particulières.

Sans vouloir étudier ici la technique de l'émail, quelques mots sont nécessaires pour justifier notre plan. On désigne sous le terme commun et général d'émaillerie, plusieurs

arts, ou plutôt plusieurs procédés très différents d'utilisation décorative d'une même substance : l'émail.

L'émail est un verre composé d'acide silicique, de borate de soude, de minium et de nitre en proportions variables. La combinaison de ces diverses substances donne le *fondant*, ou émail incolore, base de tous les autres émaux : le fondant peut dissoudre, à température suffisante, les oxydes métalliques de cobalt, fer, cuivre, manganèse, etc., qui lui communiquent les diverses colorations. La poudre d'émail se vitrifie sous l'action du feu. Après cuisson, l'émail est brillant et inattaquable à l'air et à l'humidité.

Les diverses techniques d'emploi de l'émail, qui ont prévalu successivement, permettent de faire deux grandes catégories : les émaux incrustés, les émaux peints.

Les émaux incrustés sont de l'orfèvrerie émaillée. Aucun artiste, au moyen âge, ne dispose de ressources comparables à celles de l'orfèvre : il doit être à la fois forgeron, fondeur, ciseleur, graveur, sculpteur, émailleur, chimiste. Dans la décoration d'orfèvrerie, l'émail a été chronologiquement utilisé sous trois formes principales.

Émail cloisonné.

Émail champlevé ou en *taille d'épargne.*

Émail translucide sur relief.

Les émaux *cloisonnés* ont été employés avec l'or et les métaux précieux. Sur un fond d'or, l'artiste rapporte et fixe avec de la gomme ou de la résine des lamelles d'or, dessinant ainsi des cloisons, entre lesquelles il verse les émaux, que le feu solidifie.

Les émaux *champlevés* ou en *taille d'épargne* ont été appliqués sur cuivre. L'artiste *lève*, c'est-à-dire creuse sur le champ de métal, le dessin des objets qu'il veut représenter. Il remplit d'émail la cavité et soumet à la cuisson; les parties qui ne doivent pas être émaillées ont été réservées ou *épargnées*.

Enfin les émaux *translucides sur relief* sont de véritables bas-reliefs d'or ou d'argent, parfois même de hauts-reliefs, ou des pièces en ronde bosse, recouverts d'émail.

Toutes ces méthodes ont un caractère commun : l'émail ne vaut jamais par lui-même ; il n'est qu'un accessoire de l'orfèvrerie. Le fait est si important, qu'il a entraîné la disparition de la majeure partie de ces pièces, renvoyées au creuset pour leur valeur intrinsèque. Au contraire, l'émaillerie peinte, ou, plus exactement, la peinture au moyen d'émaux sur un support de cuivre, qui apparaît à la fin du XVe siècle, constitue par elle-même un art véritable, dont nous décrirons plus loin le procédé.

Les objets réunis sous le nom d'émaux utilisent donc une même matière, mais pour une fin et par des procédés différents. Cette matière offre d'ailleurs des caractères assez tranchés pour que son emploi ait constitué un art original. Elle a surtout son prix et sa valeur propres. « Les ouvrages qui s'en font, dit un vieil auteur, Haudicquer de Blancourt, sont d'une beauté surprenante, et on peut dire d'une durée éternelle, par le moyen de leur vernis naturel, dont l'éclat ne s'efface jamais... On pourrait croire qu'ils sont plutôt l'ouvrage des anges que celui des hommes. »

Photo Carrère, Rodez.

STATUE D'OR DE SAINTE FOY.

(Trésor de Conques.)

I

Les origines de l'émaillerie.

L'antiquité classique a certainement connu, sous des formes diverses, une industrie de l'émail, dont la rareté des monuments nous empêche de suivre l'évolution complète. Mais c'est à Byzance, à partir du VIe siècle que nous découvrons le premier grand centre d'émaillerie. Parmi les splendeurs que dresse à nos yeux le nom seul de Byzance, à travers ce luxe d'éternelle fête, dans l'éclat des métaux précieux chatoient l'émail cloisonné et ses thèmes de décoration polychrome. Des œuvres comme la *Pala d'oro*, conservée à Saint Marc de Venise, attestent la virtuosité des artistes byzantins. L'Empire d'Orient enseigna l'émaillerie cloisonnée à l'Europe occidentale, dans le courant de relations, qui, bientôt, s'était établi entre eux.

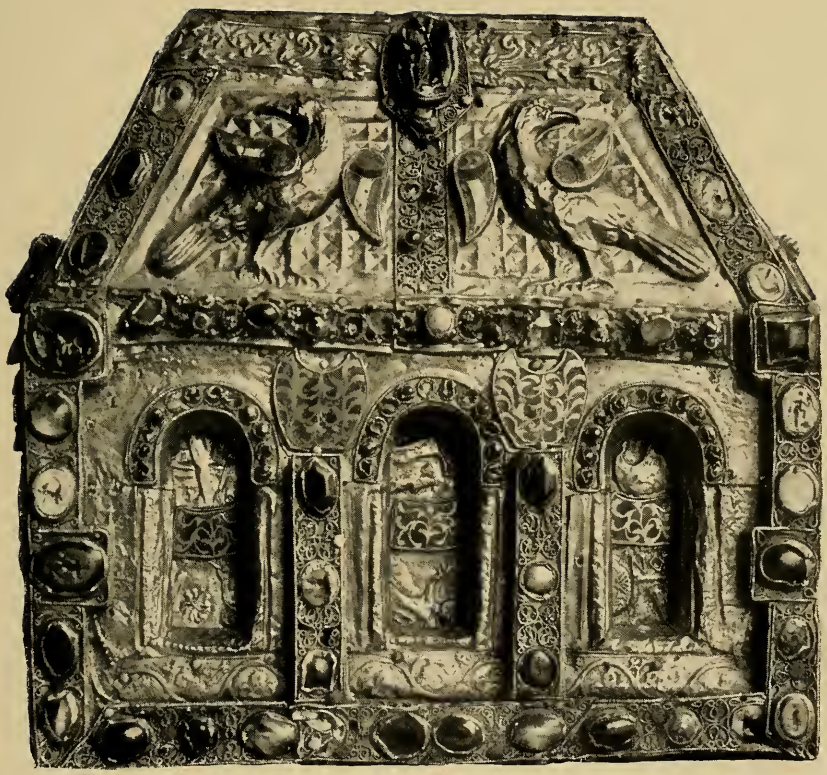
Il est difficile d'assigner une date exacte à l'apparition de l'art des émaux en Occident. Saint Éloi a sans doute connu l'émail. L'orfèvrerie, qui fut le véritable art mérovingien, dut être parfois une orfèvrerie émaillée. Les orfèvres avaient sous les yeux des modèles byzantins, mais le décor d'émail se substituait naturellement, dans les œuvres les plus soignées, au décor barbare de la simple verroterie cloisonnée : il est plus économique que les pierres précieuses; c'est la moins coûteuse des gemmes artificielles. La transition se fait très simplement et ne confère aucune dignité particulière à l'art de l'émailleur,

qui n'est qu'une des habiletés du talent de l'orfèvre.

Cette transformation, qui aurait peut-être eu lieu sans Byzance, s'accomplit sous l'influence byzantine. Les monuments de l'art byzantin ne manquaient pas en Occident. En Gaule, le monastère de sainte Radegonde, à Poitiers, s'enorgueillissait d'un reliquaire émaillé offert par l'empereur Justin. De tels modèles firent disparaître toutes les hésitations.

Le rétablissement de l'Empire par Charlemagne amena des temps nouveaux. Charlemagne retrouve la notion romaine de l'État, avec le programme de réorganisation et de pacification qu'elle comportait. Cette découverte fut le signal d'une véritable Renaissance. Le mouvement est surtout religieux : l'Empire se couvre de monastères où s'ouvrent des écoles et des ateliers.

L'orfèvrerie émaillée trouva sa part dans l'activité artistique de la Renaissance carolingienne. Mais, dans toutes les parties de ce vaste empire, c'est la même formule d'art qui tend à s'élaborer. Nous sommes en présence d'un art international. En Italie, le *Paliotto* de saint Ambroise, exécuté par Wolvinus, à Milan ; en Germanie, les œuvres des écoles de la Meuse, du Rhin et surtout de Trèves ; en France, les premiers émaux de Conques, avec le reliquaire de Pépin, présentent les mêmes caractères, témoignent du même mélange d'influences barbares et byzantines. L'art carolingien distingue à peine entre les diverses terres soumises à la domination carolingienne : on ne saurait rien localiser. Et quand, plus tard, s'affirmera la Renaissance



Cliché Moreau.

CHASSE DE PÉPIN D'AQUITAINE.

(Trésor de Conques.)

de l'époque romane, les modèles carolingiens serviront de points de départ à l'art nouveau. Comment s'étonner dès lors des ressemblances constatées au XIIe siècle entre les émaux de Trèves et ceux de Limoges ? Point n'est besoin de parler d'influence réciproque : il suffit de penser à l'origine commune : l'art carolingien, qui n'est lui-même, pour l'émaillerie, que le développement, en formules occidentales, des formules de l'industrie byzantine.

On voit ainsi comment se résout la question des origines de l'émaillerie en France. Ce fut à ce propos, il y a quelque cinquante ans, une véritable guerre entre archéologues. Les uns tenaient pour une origine vénitienne; d'autres, plus nombreux, pour une origine allemande ; un petit nombre pensait que l'émaillerie française était peut-être la plus ancienne en Occident. Les premiers alléguaient que le comptoir vénitien de Montpellier entretenait, dès la deuxième moitié du Xe siècle, des rapports commerciaux avec Limoges. Les seconds citaient, sans effort, les nombreuses relations entre Limoges et la Germanie et, par-dessus tout, le voyage à Cologne de trois moines de Grandmont en 1181.

Nous ne rappelons que pour mémoire cette discussion et ces arguments. L'émaillerie limousine se suffit à elle-même : les ressemblances avec les œuvres rhénanes ou mosanes s'expliquent par la communauté d'origine. C'est Byzance, qui enseigna à tous les ateliers d'Occident la technique de l'émail. Ses leçons furent ensuite interprétées différemment. Au procédé byzantin de l'émaillerie cloisonnée, les Limousins vont substituer l'émail champlevé. Les

thèmes de décoration, les parti pris de composition se modifieront de même et les œuvres nouvelles rendront le son de l'œuvre véritablement originale.

II

L'émaillerie limousine au moyen age.

Presque toute l'émaillerie française est limousine. Cette prépondérance de Limoges, en fait d'émaillerie, a paru jusqu'ici inexplicable aux historiens.

Délaissons, pour le moment, l'émaillerie peinte ; il semble cependant facile d'expliquer pourquoi Limoges devint un grand centre de l'émaillerie champlevée. Nous avons montré que, par son origine même, l'émail n'est pas, au moyen âge, un art indépendant : c'est un procédé d'orfèvrerie : il faut parler d'orfèvrerie émaillée. Et combien de raisons justifient le développement d'une intense industrie d'orfèvrerie à Limoges. Le Limousin est particulièrement riche en gisements métalliques, surtout en métaux précieux. La carte géologique le montre. L'or y fut exploité pendant tout le moyen âge et de nombreuses traces de ces exploitations aurifères ont subsisté dans la toponymie : des noms comme Laurière, l'Aurance sont significatifs. Ces mines étaient si loin d'être épuisées, qu'on les a reprises aujourd'hui. La plupart des métaux s'y rencontrent de même : le plomb aux environs de Glanges, l'étain à Vaulry, des pyrites de fer, de cuivre, sans parler des gîtes diamantifères si nombreux et si riches, qu'aux environs

L'ADORATION DES MAGES. XIIe SIÈCLE.

(Musée de Cluny.)

de Chanteloube, sur quelques kilomètres, la route nationale est littéralement pavée d'émeraudes. Aussi, de très bonne heure, vit-on apparaître à Limoges bassiniers, forgerons, balanciers, cloutiers, couteliers et enfin monnayeurs. Il y eut, en Limousin, quatre-vingt-dix ateliers monétaires mérovingiens et on en trouve, plus tard encore, à Turenne, Limoges. Le développement de l'orfèvrerie, et spécialement de l'orfèvrerie émaillée, n'a donc rien qui puisse nous surprendre. Il est au contraire peu de régions françaises, où la matière première ait été aussi voisine de l'ouvrier. L'importance historique et religieuse, acquise ensuite par Limoges en Aquitaine, fit le reste.

L'émaillerie champlevée du moyen âge a gagné le nom d'*œuvre de Limoges*. Essayons de montrer d'abord les milieux d'où elle est sortie, de faire connaissance, sinon avec des artistes restés trop souvent anonymes, au moins avec des communautés d'artistes.

La production limousine fut d'abord ecclésiastique, puis passa dans les ateliers laïques.

Entre les nombreux monastères de la région, trois doivent nous retenir : Sainte-Foy de Conques, Saint-Martial de Limoges et Grandmont. Bien que Conques n'appartienne pas au Limousin, mais au Rouergue, son nom est presque aussi impossible à omettre que celui de Grandmont. Le pèlerinage de Sainte-Foy fut au xe siècle un des plus importants de l'Aquitaine. Des difficultés d'accès considérables avaient jeté Conques hors de toutes les grandes routes. Les défilés sinueux du Dourdou franchis, les pèlerins aperce-

vaient, bien loin au-dessus de leur tête, la merveilleuse basilique, dont le portail coloré compte encore parmi les chefs-d'œuvre de l'art roman. Là se trouvait la statue d'or de sainte Foy : bizarre idole, aux gros yeux d'émail blanc et bleu, parée de pierreries, largement campée sur son trône d'or massif et qui semble moins la sainte protectrice des pèlerins, qu'une divinité barbare et méchante. Et cependant, elle accomplissait des prodiges ; aussi les prières étaient-elles ferventes et les offrandes nombreuses. A l'intérieur, le monastère n'est qu'un immense atelier, où chacun, selon ses aptitudes, honore Dieu : moines peintres, enlumineurs, sculpteurs, poètes, musiciens, orfèvres. Conques possède ainsi un admirable atelier d'orfèvrerie où paraît s'être accomplie après 1107, sous l'abbé Boniface, la plus importante révolution de l'orfèvrerie émaillée : le passage du cloisonné au champlevé.

Vers la même époque, Limoges possédait une des grandes abbayes du moyen âge : celle de Saint-Martial, dont les domaines s'étendaient jusqu'au voisinage de Conques. La légende de Saint-Martial se retrouve dans tout l'art limousin, spécialement dans l'émaillerie : l'épisode principal est celui de sainte Valérie, décapitée, venant après le supplice apporter sa tête à saint Martial. Aucun texte ne nous parle d'un atelier d'orfèvrerie émaillée dans l'abbaye. Elle nous intéresse cependant par l'extension qu'elle donna au culte du saint et surtout par ses manuscrits. Les miniatures furent, au moyen âge, la principale source d'inspiration des émailleurs. Le monastère avait un atelier de

CHRIST DE MAJESTÉ. XIIe SIÈCLE.

(Musée de Cluny.)

miniaturistes et une bibliothèque de 450 manuscrits, la plus riche qui fût dans aucun monastère de France, Cluny excepté.

C'est à l'abbaye de Grandmont qu'on attribue d'ordinaire la place prépondérante dans l'histoire de l'émaillerie médiévale. Cette opinion se fonde simplement sur les richesses décrites par les inventaires, car aucun texte, à la différence de Conques, n'affirme que le monastère ait jamais possédé un atelier d'orfèvrerie. On peut même dire que tous les textes semblent contredire, au moins jusqu'à une certaine date, l'existence de cet atelier. L'ordre était, en effet, voué au recueillement et à l'isolement. La sévérité de la règle, fixée en 1076, à Muret, par le bienheureux Étienne, était extrême; la pauvreté, absolue. Les Grandmontains ne devaient pas accepter de donations, ne faire de quête qu'en cas d'absolue nécessité, après deux jours de jeûne ; recevoir alors, de préférence, les aumônes des pauvres gens et seulement la subsistance d'un jour.

Mais au XIIe siècle l'ordre ne conserve presque rien du XIe, pas même l'emplacement choisi par le fondateur. De Muret, il se transporte à Grandmont. La dédicace de l'église se fit en 1166 ou 1168 : le maître-autel de cuivre doré et émaillé entre quatre colonnes passa pour le chef-d'œuvre de l'émaillerie limousine. On y avait représenté « les histoires du vieux et nouveau Testament, les Treize apôtres (le treizième était sans doute saint Martial); le tout avec élévations en bosse et enrichi de petites pierreries... autant ou plus riche que s'il était d'argent ». Sur

l'autel, la châsse où reposait le corps de saint Étienne était « de cuivre doré, émaillé, enrichié de perles de cristal et autres petites pierreries, et, par personnages, le portrait en bosse de la vie dudit saint, entièrement ».

Que devinrent toutes ces merveilles? L'ordre fut supprimé à la veille de la Révolution et ses richesses partagées entre les paroisses voisines en 1790. Le maître-autel fut vendu à Coutaud. Le cuivre en fut peut-être réquisitionné en 1794 pour une « chaudière pour la cuitte des eaux ». Certaines plaques d'émail ont survécu. On croit avoir retrouvé quelques-uns des Apôtres : saint Mathieu (Louvre), saint Paul et saint Thomas (anc. coll. Germeau), saint Philippe (vente Soltykoff), saint Jacques (cabinet Astaix) et saint Martial (chapitre d'Orense en Galice). Deux plaques célèbres de Cluny : l'*Adoration des Mages* et *Saint Nicolas parlant à saint Étienne de Muret* proviennent peut-être aussi du maître-autel.

La production religieuse, moins abondante que la production laïque, nous intéresse davantage parce qu'elle est la première. Notons d'abord l'influence qu'exercent entre eux les arts pratiqués à l'intérieur du couvent. Dans les ateliers ecclésiastiques, chacun poursuit le même but d'édification : le moine orfèvre développe le même thème que le verrier ou l'enlumineur, et souvent dans les mêmes termes. Cet art, destiné aux fidèles, n'est que la traduction visible de l'enseignement dogmatique. La tradition religieuse a consacré, pour certaines scènes, des types immuables de représentations. L'art fait partie de la

Cliché Bibl. d'art et d'arch.

CHASSE D'AMBAZAC. XIIIe SIÈCLE.

liturgie. Il faut que le simple croyant ne soit pas surpris par la description trop étrangement nouvelle d'un épisode bien connu; il doit pouvoir retrouver, sur les plaques émaillées de cette châsse, la même scène avec la même disposition, qu'il voit sculptée au porche de l'église ou qui se joue dans la lumière colorée des vitraux.

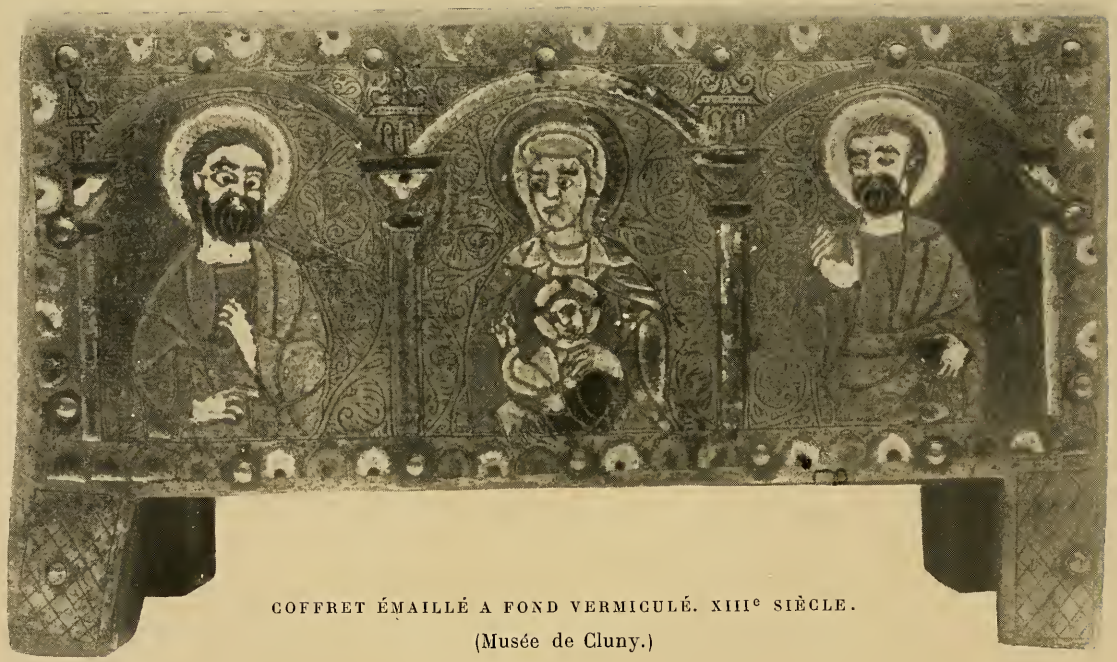
On a relevé surtout les rapports de l'enluminure et de l'émaillerie : maints détails des manuscrits de saint Martial, comme les feuillages byzantins stylisés, se retrouvent sur des châsses de la série dite à fond vermiculé. C'est par là que l'influence byzantine persiste dans l'orfèvrerie émaillée. Des rapprochements minutieux nous montrent quel secours les émailleurs du moyen âge, comme ceux de la Renaissance, ont demandé aux arts du livre : les personnages à la coiffure bizarre d'une châsse de la cathédrale d'Apt semblent échappés d'une miniature de la Bible de saint Martial. Le monastère de Grandmont possédait, lui aussi, une importante bibliothèque, malheureusement disparue : la comparaison de ses peintures de manuscrits et de ses émaux serait sans doute singulièrement suggestive.

Un autre trait des œuvres religieuses est l'importance donnée à la symbolique. « Entrons dans la cellule de Hugues de Saint-Victor, a-t-on dit justement; suivons son enseignement et nous comprendrons mieux les travaux de son voisin l'argentier. » A la valeur d'art, la symbolique ajoute une valeur conventionnelle. Ces symboles sont parfois très compliqués et d'un mysticisme subtil, mais il en est de fort simples. C'est pour des raisons spirituelles sym-

boliques que la châsse offre la forme générale d'une église. La composition doit rappeler la sainteté de la vie des martyrs et la récompense qui la couronne : sur telle châsse du martyre de saint Thomas Becket, le meurtre est à la partie inférieure et la partie supérieure représente le riomphe dans le ciel. Le fond d'émail bleu des châsses est souvent symbolique, mais, s'il s'agit de la Crucifixion, le médaillon, qui lui est réservé, est vert.

On ne sait à quelle époque la production laïque se substitua à la production ecclésiastique : ce changement décisif paraît accompli au début du XIIIe siècle. L'art limousin prend désormais son caractère industriel et commercial essentiel. Les deux métiers d'orfèvre et d'émailleur demeurent dans les mêmes mains. Les orfèvres sont organisés en corps de métier et leurs statuts, rédigés en 1395, contiennent deux articles concernant l'émaillerie et réglementant l'emploi du paillon. Cette corporation des *Dauradiers et Argentiers* était très puissante. Administrée par deux bailes, « confrères de la confrérie de Saint-Éloi », elle avait une marque de fabrique, « le seing habituel du château » et son protectionnisme était strict. « Si quelqu'un apporte à Limoges quelque ouvrage neuf d'or ou d'argent pour le vendre, qui ne serait pas du titre ci-dessus dit, que les bailes susdits le puissent prendre et briser. »

Les argentiers visèrent surtout à une production rapide. Plus de ces minutieux travaux de ciselure, qu'on admire sur les œuvres de l'ancienne orfèvrerie : tout ce qui est relief finit par être rapporté. Les têtes sont fabriquées à la



COFFRET ÉMAILLÉ A FOND VERMICULÉ. XIIIe SIÈCLE.

(Musée de Cluny.)

grosse; les personnages entiers deviennent des figures d'applique, parfois très rudimentaires, et hâtivement fixées par quelques clous. Le musée de Cluny possède des vitrines entières de ces figures d'applique.

Ce changement de procédé entraîna nécessairement des différences profondes dans la composition : la représentation de grandes scènes devint très difficile, sinon impossible. Des personnages réservés et gravés sont comparables à un dessin véritable : ils peuvent former des groupes, s'engager dans une action. Au contraire, la figure d'applique est généralement isolée et immobile : un Christ en croix, un Apôtre, un cavalier. Parfois on arrive à fondre ensemble deux personnages pour une scène de martyre, mais l'industrie du XIIIe siècle va rarement plus loin. Dès lors, la décoration d'une châsse ne comprend plus guère que des figures simplement juxtaposées, séparées par une arcade ou par un rinceau. Presque pas d'œuvre véritablement *composée*. Les scènes mouvementées à personnages sont rares, tandis qu'on voit, au contraire, beaucoup de « Christ en croix entre des Apôtres », « Christ de Majesté entre des Apôtres » ou bien simplement, des « Apôtres ».

C'est que le commerce des objets émaillés était fructueux, l'exportation assurée dans toute l'Europe. L'émaillerie cesse d'être un art et devient un métier. Ces commerçants avisés savent contenter tous les clients : chaque bourse peut, chez eux, trouver satisfaction. Ils ont beaucoup de pacotille et quelques articles de fabrication soignée.

Leur production fut d'une incroyable intensité et d'une

variété merveilleuse. Limoges fabrique tous les objets, mais d'abord les objets religieux : châsses, crucifix, crosses, reliquaires, custodes, ciboires, pyxides. La châsse limousine est la pièce caractéristique. La forme extérieure est celle d'une église ou d'une maison au toit fortement incliné, supportée par quatre pieds pris dans les plaques de côté, qui forment la châsse même. Elle est surmontée d'une crête de cuivre, percée d'ouvertures tout à fait comparables à des trous de serrure. Pour la décoration, les sujets sont pris dans l'Ancien ou le Nouveau Testament ou empruntés à la vie de saint Martial. Mais, survient-il un grand événement, les argentiers émailleurs, qui ont le sens de l'actualité et veulent en avoir le profit, l'utilisent aussitôt : nombreuses sont les représentations de la mort de Thomas Becket. Plus de symbolique sur ces châsses ; quelques inscriptions, fort incorrectes. Il s'agit d'aller vite : on reproduit un *patron*, qui circule dans l'atelier, mais auquel l'ouvrier, inventif, ajoute toujours quelque détail ; la disposition qui plaît à la clientèle est reprise sans cesse et des séries entières de châsses offrent le même décor.

Les crucifix ne sont pas moins nombreux que les châsses. L'un des plus célèbres, au Louvre, nous apprend un des très rares noms d'artistes qui soient parvenus jusqu'à nous : celui de Jean Garnier. De même, l'admirable ciboire du Louvre — travail soigné s'il en fut — et que signa le maître limousin G. Alpais.

Les orfèvres limousins fabriquent encore des flambeaux, des fibules, des reliures. Ils eurent aussi une renommée

Clichés Alinari.

1, 3. — CROSSES ÉMAILLÉES (Louvre.)
2. FIGURES D'APPLIQUE (Cluny). — 4. CIBOIRE.
5. BOITE A HOSTIES. — 6. RELIQUAIRE (Cluny).

spéciale comme tombiers : pour les bourses modestes, ils font des épitaphes comme celle de Gui de Mevios (1307); pour les puissants de ce monde, de grands tombeaux ornés de *gisants* en cuivre et émaillés, comme on en trouve à Westminster, à Burgos, en Champagne, en Anjou.

Classification des émaux champlevés. — L'orfèvrerie émaillée du moyen âge a connu successivement trois procédés : le cloisonné, le champlevé, l'émail translucide sur relief. Les émaux champlevés sont de beaucoup les plus nombreux et leur étude exige une classification spéciale. La meilleure eût été la distinction des ateliers; elle est impossible, avec nos connaissances. Nous devons nous contenter d'une classification logique, c'est-à-dire fondée sur des caractères à la fois généraux et permanents (1).

Le meilleur système examine le rapport de la figure et du fond sur lequel elle se détache : il avait conduit les études de céramique grecque à la classique distinction des vases à figures rouges et des vases à figures noires. Nous diviserons ainsi les émaux limousins en deux grandes classes : dans la première, les figures sont émaillées sur fond réservé; dans la seconde, les figures sont réservées sur fond émaillé.

Ces deux grands ensembles comportent des subdivisions. La classe des pièces à figures émaillées et fond réservé comprend elle-même plusieurs séries, d'après la décoration du fond.

(1) Sur la classification des émaux champlevés. V. Gazette des Beaux Arts, sept. 1913. *Émaux limousins en Champagne.*

1° Les pièces à fond uni; 2° les pièces à fond semé d'étoiles, comme le *Saint François* du Louvre; 3° les pièces décorées de cabochons, comme la châsse d'Ambazac; 4° les pièces à fond vermiculé, dont le caractère distinctif est la présence, sur le fond réservé, d'un tapis de rinceaux gravés. Ce motif de décoration, d'origine orientale et byzantine, se trouve déjà sur les plus anciens émaux de Conques. Le reliquaire de Pépin d'Aquitaine (IXe siècle) et le coffret de Boniface l'inaugurent dans l'orfèvrerie française : le premier est un véritable émail *cloisonné* à fond vermiculé, où les rinceaux caractéristiques ne seraient pas gravés, mais ciselés. Cette série est si nombreuse que M. Marquet de Vasselot a pu la subdiviser en quatre groupes (1) : le groupe à encadrement de fleurettes; le groupe à encadrement de demi-cercles émaillés; le groupe à encadrement de quatre-feuilles; les pièces diverses.

La classe des pièces à figures réservées et fond émaillé, comprend de même plusieurs séries, suivant les couleurs du fond.

1° Un très grand nombre de pièces limousines, principalement au XIIIe siècle, présentent sur un fond bleu, deux combinaisons de couleurs, tout à fait frappantes, deux gammes, où l'ordre de succession des notes est invariable. Ces deux gammes sont : or-jaune-vert tirant sur le jaune-vert foncé-noir-rouge; et or-blanc-bleu pâle-bleu foncé-noir-rouge. Ces tons, dégradés, vont se perdre les

(1) V. Revue Arch. 1905. *Les émaux limousins à fond vermiculé*. par M. J.-J. Marquet de Vasselot.

uns dans les autres. L'emploi de cette double formule permet de distinguer, dans la classe des pièces à fond émaillé, une première série, très importante par le nombre et la qualité.

Ces deux combinaisons de couleurs peuvent être utilisées avec des motifs de décoration différents. Dans les œuvres les plus anciennes, un premier motif, extrêmement simple, se compose de cercles concentriques. Le cercle extérieur est d'or; puis viennent des cercles plus petits : jaune, vert, noir enserrant un point rouge; ou bien blanc, bleu-pâle, noir enserrant un point rouge. Ce motif s'est compliqué et développé peu à peu.

A une époque plus récente paraît un autre thème, beaucoup plus riche. Le fond d'émail bleu foncé, toujours le même, est décoré de grands rinceaux s'épanouissant en palmettes. Ces palmettes colorées présentent invariablement les deux gammes : or-jaune-vert-noir-rouge, et or-blanc-bleu-noir-rouge.

A cette série, la plus importante de toutes, appartiennent la belle plaque de la *Mort de la Vierge* au Louvre et la majeure partie des châsses de Cluny à fond émaillé. Les pièces, d'où ces combinaisons de couleurs sont absentes, forment deux autres séries.

2° Les pièces, où le fond émaillé présente des couleurs diversement employées, sans essai de teintes fondues, comme une Boîte aux Saintes-Huiles du Louvre (collect. Piet. Lataudrie), dont la face principale est décorée de trois médaillons à fond uni, simplement rouge ou bleu, et sans ornements.

3° Les pièces, où le fond émaillé est décoré de motifs réservés, gravés, ciselés ; comme une *Monstrance* du musée de Limoges, à fond bleu constellé de fleurons dorés et gravés.

Les principaux monuments. — L'essai de classification logique, qui précède, ne concerne que l'émaillerie champlevée et ne rend pas compte de l'évolution chronologique de l'art limousin.

Le point de départ d'une étude des principaux monuments nous est fourni par le trésor de Conques. L'église de Conques possède un inestimable musée d'art religieux, où se trouvent les pièces les plus anciennes de notre orfèvrerie émaillée : le reliquaire de Pépin d'Aquitaine (IXe siècle), la Statue d'or de sainte Foy (Xe siècle), l'A de Charlemagne (XIe siècle), le reliquaire de Bégon, le coffret en cuir de Boniface (XIIe siècle). Nous pouvons y saisir, sur le fait, le passage du cloisonné au champlevé. Le coffret de Boniface est une des premières pièces, ornées d'émaux champlevés : il est parfaitement daté par l'inscription suivante (aujourd'hui invisible) :

Scrinia Concharum monstrant opus undique clarum.
Hoc ornamentum Bone sit Facii monumentum.

« La gloire des reliquaires de Conques est universelle : que cet ornement soit un souvenir de Boniface » ; on sait, par ailleurs, que l'abbé Boniface fut à la tête du monastère entre 1107 et 1135. Un autre reliquaire, fabriqué à Conques, sous Bégon, prédécesseur de Boniface, c'est-à-dire avant

1107, appartient encore à l'émaillerie cloisonnée : c'est donc au début du XIIe siècle que s'accomplit cette transformation capitale.

Quelles en furent les causes? Avant tout le désir d'un travail plus facile et plus rapide. Le champlevé l'emporte comme plus expéditif. Mais remarquons aussi que les deux procédés sont loin d'offrir les mêmes aptitudes décoratives : le cloisonné ne permet jamais qu'une décoration plus ou moins stylisée; avec le champlevé seul, la grande scène à personnages devient permise.

Ce changement ne se fit pas d'un coup. Certaines œuvres, comme l'ange reliquaire de Saint-Sulpice-les-Feuilles, provenant de Grandmont, montrent la justaposition des deux techniques. Même quand le champlevé est employé seul, on observe longtemps un effort pour imiter les anciennes cloisons : ainsi, sur le coffret de Conques et sur d'autres œuvres de la même époque, inégalement célèbres : la châsse de Bellac et les deux plaques de Grandmont à Cluny.

Ces plaques représentent l'*Entrevue de saint Nicolas avec saint Étienne de Muret* et l'*Adoration des Mages* Dans la première, deux personnages émaillés, se détachent sur un fond d'or absolument uni, rappelant les fonds d'or des miniatures ou des tableaux byzantins. L'*Adoration des Mages*, plus compliquée, ne compte encore que les cinq figures indispensables : la Vierge, l'Enfant, les trois Rois Mages; pas le moindre souci du décor, pas un accessoire, pas un détail matériel. Des raisons de symbolique permettent seules d'expliquer une très curieuse convention technique : les

trois Rois et la Vierge sont émaillés sur fond doré; le personnage de l'Enfant est, au contraire, entièrement réservé. Le corps est gravé et la tête est en relief et finement ciselée. Le procédé des têtes rapportées fera plus tard fortune dans les ateliers limousins. Mais nous ne croyons pas qu'il ait jamais été la marque distinctive d'un atelier : il était trop simple pour ne pas être adopté par tous.

Ces deux plaques de Grandmont sont d'un dessin et d'une couleur bien inférieurs au fameux *Christ de Majesté*, de l'ancienne collection Spitzer, qu'elles encadrent au musée de Cluny. L'image du Christ de Majesté se retrouve constamment dans l'émaillerie limousine. Celui de Cluny est admirable : type de Beau Dieu, plus proche de celui de Chartres que de celui d'Amiens. On le retrouve, identique, sur une châsse de lord Zouche au South Kensington Museum. L'ensemble du corps est émaillé; les nus : tête, mains, pieds sont réservés. Les vêtements sont bleu foncé, bleu clair et vert. Mais quelles magnifiques couleurs, éclatantes de jeunesse et d'une profondeur véritablement sereine. La préoccupation d'imiter le cloisonné se voit ici à plein. Ces vêtements ont été dessinés au moyen de cloisons ménagées dans le métal : aussi les couleurs, au lieu de se fondre l'une dans l'autre, sont-elles bien séparées.

Au XIIIe siècle triomphe l'art industriel; les ateliers se multiplient et nous en avons classé les diverses techniques.

Les rapports de l'orfèvrerie et de l'émaillerie paraissent avoir décrit un cycle complet, pour revenir à leur point de départ. L'émaillerie cloisonnée laissait le meilleur à l'orfèvre;

LA MORT DE LA VIERGE. XIIIe SIÈCLE.

(Musée du Louvre.)

l'émail n'y apparaît guère que comme accessoire. Après le triomphe du champlevé, on réserva d'abord les fonds ; les figures, c'est-à-dire l'élément d'intérêt, furent émaillées : l'émailleur eut alors le premier rôle. Au milieu du XIIIe siècle le système inverse prévalut. La figure, c'est-à-dire l'essentiel fut réservée et le fond plus ou moins sommairement émaillé ; l'art de l'orfèvre reprend ainsi le pas sur celui de l'émailleur. Les émaux translucides sur relief consacreront sa prééminence.

Parmi les pièces à fond réservé et figures émaillées, les plus intéressantes sont les émaux à fond vermiculé. La mode en a duré environ soixante-dix ans, entre 1170 et 1240. L'œuvre la plus célèbre de la série est la châsse de Gimel ; elle est loin d'être la plus belle. M. Marquet de Vasselot décrivait en 1905, 63 émaux à fond vermiculé : depuis lors, on en a signalé encore une douzaine, dont le plus intéressant est la châsse de Huesca. Les principales œuvres conservées en France sont les châsses de la cathédrale d'Apt, la plus archaïque de toutes, de la cathédrale d'Auxerre, de la cathédrale de Lyon, de la cathédrale de Moûtiers, de l'église de Nantouillet (Seine-et-Marne), de la collection de M. Martin Le Roy, de la collection Hœntschel. L'étranger est relativement plus riche, avec les châsses du British Museum, de l'Ermitage, de Darmstadt, du Musée National de Munich, etc..

Depuis 1903 seulement, le Louvre possède un exemplaire de la série : c'est une petite châsse avec encadrement de quatre-feuilles : le *Christ de Majesté entre deux Apôtres*.

Le musée de Cluny plus favorisé, en possède deux, notamment un coffret reliquaire plat, à encadrement de demi-cercles : *La Vierge et l'Enfant entre deux Apôtres*. Le dessin des personnages, vus à mi-corps, est rude et barbare; tous les traits, soulignés d'or, attestent encore la préoccupation d'imiter le cloisonné; des bandes de métal, réservées dans les vêtements et dans la barbe des Apôtres, simulent les anciennes cloisons. Mais la finesse des rinceaux gravés suffirait à conférer une valeur d'art à toutes les pièces de cette série.

L'emploi des fonds réservés et dorés a dû persister en Limousin pendant la plus grande partie du XIIIe siècle. Toutefois, dès 1250, la majorité des ateliers a renversé les termes du problème.

Les pièces à fond émaillé, figures réservées, spécialement la série à double combinaison de couleurs que nous avons décrite, représentent le type classique de la production industrielle limousine. Les unes offrent simplement des personnages juxtaposés, les autres essaient de raconter de véritables scènes. Les émailleurs limousins n'ont jamais été très habiles à figurer de grandes actions. Le cadre de la châsse s'y prêtait mal; les figures d'applique ne s'y prêtèrent plus du tout. Le meilleur ensemble de l'art limousin est au Louvre, la *Mort de la Vierge* : une simple plaque, presque carrée et facile à remplir. Douze personnages, debout, se pressent autour de la Vierge étendue. L'habileté du groupement, la variété des attitudes, prouvent une science réelle de la composition.

Cliché Alinari.

CIBOIRE D'ALPAIS. XIIIe SIÈCLE.

(Musée du Louvre.)

La châsse posait, au contraire, un problème beaucoup plus difficile. Quand les dimensions de la plaque de châsse sont modestes, on peut essayer d'une scène unique, par exemple le martyre de saint Sébastien, au musée de Cluny. Mais souvent les artistes, craignant des difficultés matérielles d'exécution avec de trop grands personnages, compliquent encore le problème de composition et divisent le rectangle à décorer en longues bandes horizontales. Comment trouver dès lors un sujet unique, susceptible de remplir la longueur de ces rectangles superposés. On a recours au procédé de la narration, celui de l'antiquité phénicienne, de la tapisserie de la reine Mathilde et des images d'Épinal : une série de petites scènes juxtaposées, plus ou moins bien séparées les unes des autres et généralement fort mal. Une châsse de Cluny montre bien ce procédé : le fond bleu est semé de rinceaux à palmettes, qui séparent les différentes scènes et quelquefois les personnages d'une même scène. On a peine à y reconnaître les principaux épisodes de la vie du Christ : l'*Annonciation*, la *Visitation*, la *Nativité*, la *Fuite en Égypte* et un grand *Massacre des Innocents*.

Au XIVe siècle l'émaillerie champlevée produit encore des chefs-d'œuvre, mais le rôle de l'émailleur est bien diminué. Quelques survivances des classiques combinaisons de couleurs s'y retrouvent, comme une phrase longtemps répétée, dont on ne percevrait plus le sens. C'est le cas d'une des plus belles pièces de l'émaillerie française : le ciboire d'Alpais au Louvre. Elle se compose

de deux coupes hémisphériques de cuivre doré, champlevé, semé de pierres fausses et décoré d'anges gravés avec des têtes en relief. La poignée du couvercle et le pied, merveilles de ciselure, sont ornés de personnages, qui rappellent les chapiteaux romans. On lit à l'intérieur : *Magiter (sic) G. Alpais me fecit Lemovicarum.*

Les derniers monuments de l'orfèvrerie émaillée appartiennent à la catégorie des émaux translucides sur relief : ce sont de véritables bas-reliefs émaillés. Ils représentent une nouvelle technique. Ils terminent cette évolution, par laquelle l'orfèvre reprend à l'émailleur la place qu'il lui avait, un instant, concédée. Leur mode correspond au grand développement du luxe et à la diffusion de l'argent au XIVe siècle.

L'histoire de l'émaillerie translucide sur relief se suit très malaisément en France ; ce fut sans doute une importation italienne. Les ateliers limousins ne semblent pas avoir beaucoup pratiqué un procédé, dont les monuments les plus célèbres sont à l'étranger : le *Reliquaire du Corporal de Bolsena* ou le *Rœssel d'Altaeting*. M. Otto von Falke croit pouvoir attribuer celui-ci à un atelier français. Il fit partie, en effet, du trésor de Charles VI. C'est une œuvre très compliquée : la Vierge avec l'Enfant, au milieu d'une tonnelle couverte de feuilles de chêne et de fleurs d'émail, trône au-dessus d'une plate-forme, supportée par des piliers. De nombreux personnages l'entourent, notamment le roi Charles VI, en adoration. Sous la plate-forme, le cheval blanc du roi est tenu par un jeune palefrenier.

MONVAERNI. — FRAGMENTS D'UN TRIPTYQUE.

(Musée du Louvre.)

Toutes les figures en ronde bosse, en or repoussé, sont couvertes d'émail. Si l'on songe que le thème de la Vierge assise sous un bouquet de roses fut un des sujets favoris de l'art allemand et si l'on considère le style, on rapportera plutôt à un artiste d'outre-Rhin cette œuvre somptueuse, qui fut offerte à son mari, en 1404, par Isabeau de Bavière.

L'émaillerie translucide sur relief se développa surtout dans le nord de la France. Paris, qui devient au XIVe siècle la capitale artistique de l'Europe, possédait des ateliers d'émailleurs. Un inventaire de 1295 mentionne les *esmalta parisina.* Les ateliers du Nord avaient traversé tout le moyen âge et peut-être faut-il leur faire honneur du célèbre *Calice de saint Rémi* à la cathédrale de Reims, orné d'émaux cloisonnés. Il faut leur rapporter sûrement la plus belle œuvre française d'émaillerie translucide sur relief : la statue en vermeil de la Vierge, offerte en 1339 par Jeanne d'Évreux à l'abbaye de Saint-Denis (au Louvre). La base de la statue est décorée de quatorzes plaques d'argent, avec des scènes de la vie du Christ. Les figures s'enlèvent sur un fond translucide d'émail bleu très foncé, semé de fleurettes ; les personnages sont niellés d'émail. Le magnifique calice de Berru, près Reims, orné d'émaux translucides, mais d'une date sensiblement postérieure, est une autre preuve de l'activité de ces ateliers du Nord.

Quant aux ateliers du centre de la France, toujours conservateurs, ils restaient fidèles à leurs anciens procédés : pas tout à fait pourtant, car c'est bien à un atelier limousin,

qu'il faut rattacher une autre œuvre, également célèbre, d'émaillerie translucide sur relief : les bandes ornées d'oiseaux qui décoraient la mitre du chef de saint Martin de Soudeilles.

Le commerce des émaux. — La vogue des émaux de Limoges — *opus lemovicense* — fut immense au moyen âge. Les ateliers limousins furent les fournisseurs de l'Europe.

Limoges même était bien placée pour la diffusion de ses produits en Aquitaine. Au croisement des deux grandes routes, qui, depuis la domination romaine menaient du Nord au Sud par Orléans, Toulouse, et de l'Est à l'Ouest par Lyon, Saintes, le Limousin eut, au moyen âge la bonne fortune de compter deux grands pèlerinages : Saint-Martial et plus tard Saint-Léonard. Mais les raisons d'une telle fortune sont plus délicates.

Dans l'étude de l'expansion commerciale de Limoges, on obtient d'intéressants résultats par la méthode géographique. Nous avons dressé, pour la France, une carte de la répartition des émaux limousins, spécialement des châsses. Cette carte ne tient compte que des œuvres actuellement conservées par les églises ou par de petits musées de province, car ce sont les seules qui aient quelques chances de se trouver encore sur place (Voir p. 127.)

On relève ainsi l'existence de trois groupes d'émaux :

Le premier, très net, groupe Limousin-Garonne, avec les départements suivants : Haute-Vienne, Corrèze, Creuse, Indre, Puy-de-Dôme, Cantal, Lot, Aveyron, Tarn.

Le groupe de la vallée du Rhône avec les trois départe-

NARDON PÉNICAUD. — LA CRUCIFIXION.

(Musée de Cluny.)

ments du Rhône (cathédrale de Lyon), du Vaucluse (cathédrale d'Apt), de la Savoie (Moûtiers). Ces trois châsses appartiennent à la série des émaux à fond vermiculé;

Le groupe champenois ; départements : Nord, Ardennes, Aisne, Marne, Seine-et-Marne, Aube, Yonne.

Rapprochons ces données géographiques des renseignements que nous fournissent, par ailleurs, l'histoire locale et l'histoire générale, aussitôt s'éclaire d'une vive lumière cette question du commerce des émaux limousins.

Tout autour de Limoges, le groupe limousin s'étend vers le Sud et la Garonne, beaucoup plus que vers le Nord et vers la Loire. C'est sans doute à cause des rapports établis avec Toulouse, mais c'est surtout un effet des très importantes relations qui ont existé au moyen âge entre le Limousin et l'Espagne. Ces émaux jalonnent l'itinéraire des pèlerins vers Saint-Jacques-de-Compostelle. Le pèlerinage de Compostelle fut, au moyen âge, le grand pèlerinage limousin ; il existait à Limoges une confrérie de Saint-Jacques : de là un mouvement de relations populaire et spontané. On trouve à Compostelle des argentiers français, établis à demeure. L'Espagne est riche en émaux champlevés. Les rapports religieux entraînèrent des rapports commerciaux entre les deux pays. Et c'est l'Espagne qui a introduit à Limoges les influences orientales, spécialement arabes, tant de fois remarquées.

Le deuxième groupe (groupe de la vallée du Rhône) nous révèle dans l'exportation limousine le rôle d'un élément tout différent, celui des papes d'Avignon. Deux de

ces papes, Clément VI et Innocent VI, étaient Limousins et conservèrent leurs relations avec leur pays. Ils attiraient leurs compatriotes, qui furent nombreux à leur cour : il y avait même un parti de cardinaux limousins. A un moment donné, Limoges fit donc la conquête d'Avignon et le commerce des émaux y trouva naturellement profit.

Enfin le groupe de Champagne rappelle un trait essentiel de l'histoire économique du moyen âge : les foires de Champagne. A ces grandes foires de la chrétienté, qui se tenaient à Lagny, Provins, Bar-sur-Aube et Troyes, où se rencontraient les produits des Flandres avec ceux d'Italie, ceux de la Seine avec ceux du Rhin, les marchands de Limoges avait naturellement leur place. Ces foires jouaient le rôle de nos expositions universelles. C'est là que se consacraient les renommées ; le triomphe de l'œuvre de Limoges sur les marchés champenois assura sa gloire européenne. Grâce à eux, l'émaillerie limousine se substitua au XIIIe siècle, dans le nord de la France, à l'émaillerie de la Moselle ou du Rhin.

Elle dépassa de même, vers le sud et vers l'est, les frontières du royaume, déjà franchies du côté de l'Espagne. Les émaux de Limoges ne sont pas rares en Allemagne. Quant à l'Italie, elle accueillit dès la fin du XIIe siècle l'œuvre de Limoges. L'église Sainte-Marguerite de Naples reçoit en 1197, de Foulques, son fondateur, deux plaques en émail de Limoges et M. Bertaux a daté entre 1139 et 1154 une grande plaque champlevée de l'église Saint-Nicolas de Bari : *Saint Nicolas couronnant le roi Roger.*

JEANI PÉNICAUD. — LA CRUCIFIXION.

Panneau central d'un triptyque.
(Musée de Berlin.)

Il nous reste à définir, après cette étude rapide, par quels traits l'émaillerie limousine se distingue de l'émaillerie allemande et à marquer sa place dans le développement de l'art français au moyen âge.

L'émaillerie française n'est qu'un art industriel, pas même un art de luxe. Elle vaut moins par le fini et l'habileté de composition, que par le sens très pur de la décoration et surtout par la couleur. On se plaît à l'élégance de ses rinceaux stylisés. On admire surtout le tempérament de coloriste des artistes Limousins. Pour eux, la couleur vaut moins en elle-même, que par ses rapports avec d'autres couleurs. Ces teintes presque fondues, ces tons dégradés, ces nuances furtives ne se trouvent que dans l'émaillerie française.

Si nous considérons maintenant l'ensemble de l'art français, on voit que les ateliers du Centre forment un groupe homogène, toujours au moins d'un demi-siècle en retard sur le mouvement général de l'art. Leur esprit conservateur acceptait des thèmes de décoration qui partout ailleurs eussent passé pour périmés. Il fallut plus de cinquante ans pour que la révolution ogivale se fit sentir dans les ateliers limousins.

C'est que l'Aquitaine regarde vers le sud et vers l'Espagne plus que vers Paris. De là, ces influences orientales, si visibles sur l'émaillerie : animaux affrontés, architectures à arcades trilobées, inscriptions arabes copiées sur quelque étoffe. Limoges eut à sa disposition des thèmes d'ornements plus riches et plus variés que le Nord.

Et pourtant, malgré ses chefs-d'œuvre, l'émaillerie champlevée limousine semble inférieure à d'autres arts mineurs, comme la miniature ou le vitrail. Habileté technique de l'orfèvre, harmonie des couleurs, voilà ce qu'on trouve dans toutes les pièces d'émaillerie, mais que nous représentent-elles ? Des personnages isolés et sans expression ou la confusion d'épisodes juxtaposés. Pas de scènes d'ensemble et pas de mouvement. L'émailleur du moyen âge ne réussit jamais à figurer plusieurs plans. Celui de la Renaissance va connaître au contraire toutes les ressources et tous les triomphes de l'art du peintre.

III

La Renaissance. — Comment travaillaient les peintres émailleurs.

A la fin du xve siècle un nouveau procédé d'utilisation de l'émail apparut en France. La peinture en émail commence au troisième quart du xve siècle. L'émaillerie devint alors, pour la seconde fois, le monopole des ateliers limousins.

Sans être parfaitement renseignés sur les peintres émailleurs de la Renaissance, pour lesquels manque encore une publication critique des documents d'archives, leur physionomie nous apparaît infiniment plus distincte que celle des argentiers du moyen âge. Nous pouvons saisir et connaître des individus. Essayons d'abord de nous représenter comment ils travaillaient.

La profession d'émailleur avait alors ses règlements spéciaux. La corporation avait obtenu la reconnaissance de ses droits. « La communauté des émailleurs, lit-on sur un registre, pour être maintenue et confirmée paiera la somme de cent vingt livres. »

Cette corporation dut être très fermée : les listes d'émailleurs, que nous pouvons dresser, se présentent sous forme de longues familles ou, comme on l'a dit, de dynasties. Quelques dynasties, celles des Pénicaud, des Limosin, des Noylier, des Courteys représentent presque, à elles seules, l'émaillerie du XVIe siècle. Chaque famille a ses secrets qu'elle conserve jalousement ; c'est le désir de transmettre à un fils le profit de certaines découvertes, qui a entraîné la constitution de ces dynasties.

Quelques recettes sont venues de mains en mains jusqu'à nous. Voici le début d'un manuscrit de deux feuillets, recueilli par M. Maurice Ardant. « *Le présent papier est à moi, de Dominique Mouret orfèvre, fils de feu Dominique Mouret. Qui le moi trouvera, le moi rendra. Qui le présent papier trouvera à Dominique le rendre, qui se nomme par son nom, Dominique de bon renom. A été fait le présent papier, l'an 1583. Au nom de Dieu, Mémoire pour faire de l'émail blanc*, etc... » *Le* manuscrit indique des recettes pour toutes les couleurs. *Pour faire de l'émail d'azur : Prenez du verre blanc, une livre et trois onces de safre* (préparation de cobalt) *et les faites fondre ensemble et fera beau* ». « *Pour faire de l'émail vert : Prenez un litre de verre et deux onces*

d'écaille de cuivre et un peu de rouille de fer et les mêlez tout ensemble et les faites fondre et fera beau. » Certaines eaux avaient une vertu spéciale, comme celles de la source des Pénitents-Bleus ou de la fontaine du Naveix.

Voyons maintenant l'émailleur à l'œuvre. Suivons-le dans l'atelier. Voici le four, surmonté d'une statue de la Vierge, les plaques de cuivre, les flacons avec les poudres d'émail. La plaque de cuivre, légèrement cintrée, très mince, est soigneusement préparée et emboutie à petits coups de marteau. Elle doit être émaillée des deux côtés. Sur le revers, l'artiste verse d'abord le *contre-émail*, qui empêchera l'oxydation du métal et préservera la plaque de se gondoler à la cuisson. L'étude du contre-émail, différent avec chaque artiste, a donné d'intéressants résultats pour l'attribution de pièces douteuses. Le contre-émail est, soit une simple couche de *fondant* incolore, soit le résidu des lavages des autres couleurs.

Quand une première cuisson a fixé le contre-émail au revers de la plaque, l'artiste enduit l'endroit d'une couche d'émail. Supposons d'abord qu'il s'agisse d'une grisaille, cette première couche est noire : elle est destinée à indiquer, par transparence, le modelé et les ombres; sur cet émail noir, l'émailleur applique une ou plusieurs couches successives d'émail blanc translucide; modelé et ombres se dessinent selon le plus ou moins d'épaisseur des couches de blanc : moins l'émail blanc est épais, plus l'émail noir sous-jacent est visible, plus l'ombre est accentuée.

Si le peintre veut délimiter franchement le contour des yeux, des narines ou bien séparer les doigts, il peut se servir d'une aiguille, avec laquelle il gratte finement, jusqu'à disparition complète, la couche de blanc : le noir sous-jacent fournit alors le dessin désiré. Au XVIe siècle ce travail à l'aiguille prit quelquefois une grande importance : l'émailleur obtint ses ombres par de véritables hachures. Les couches successives de blanc, destinées à marquer ce modelé par inversion, passent l'une après l'autre à la cuisson.

Supposons qu'il s'agisse, non plus d'une grisaille, mais d'une pièce en couleurs. Le premier émail appliqué sur la plaque n'est plus nécessairement foncé : ce peut être une couche de *fondant*, laissant transparaître l'éclat du métal. Une fois le dessin arrêté sur la plaque, les nus seuls peuvent être modelés par le procédé d'inversion sur apprêt noir, que nous avons indiqué, tandis que les vêtements ou les accessoires seront recouverts de magnifiques colorations translucides ou opaques. Pour assurer à ces couleurs un éclat particulier, le peintre émailleur se sert des *paillons* : minces feuilles d'or ou d'argent, appliquées sur une couche d'émail et recouvertes d'une autre couche d'émail translucide, c'est-à-dire emprisonnées entre deux masses émaillées.

Ces procédés de *peinture en émail*, qui peuvent dans le détail, se diversifier à l'infini, n'ont été employés que par les émailleurs de la bonne époque. A partir du XVIIe siècle on ne fera plus que de la *peinture sur émail*. Au lieu de pein-

dre avec l'émail même, appliqué à la spatule, les artistes se borneront à peindre au pinceau, sur une plaque de cuivre enduite d'émail, avec de simples couleurs vitrifiables au feu.

Nous avons traité d'abord la question de pure technique, puisqu'il s'agissait d'un procédé d'art, mais il n'est pas moins intéressant de chercher d'où est venue l'inspiration des émailleurs. Cette inspiration est complètement extérieure : l'émailleur ne cherche pas à faire une composition originale : il prend une gravure en vogue et la transcrit. Léonard Limosin à peu près seul, et très rarement, a travaillé d'après lui-même. Les peintres émailleurs se sont parfois inspirés de tableaux contemporains; on a signalé, sur les Primitifs, l'influence de certaines tapisseries, mais la gravure fut, à la Renaissance, leur principale source d'inspiration, comme les miniatures au moyen âge. La miniature avait disparu avec l'imprimerie, la gravure la remplaça pour l'illustration des livres ou pour devenir un art indépendant très florissant et original : l'estampe. Les émailleurs l'utilisèrent sous les deux formes, mais ils ne furent jamais des copistes serviles. La composition même qu'ils choisissaient s'adaptait rarement avec exactitude au cadre de la plaque (certaines gravures ont même donné naissance à deux séries d'émaux : l'une rectangulaire, l'autre ovale). Il fallait donc réduire cette composition, ou la développer. L'invention des accessoires, des détails de paysage, des motifs d'architecture, bref, tout ce qui est décoration appartient à l'émailleur.

JEAN I PÉNICAUD. — LE CHRIST AU CALVAIRE. — LA DESCENTE DE CROIX.

Volets d'un triptyque.

(Musée de Berlin.)

Le choix des couleurs lui appartient aussi. On voit malgré tout que l'originalité de composition est assez restreinte : c'est surtout la virtuosité technique qu'il convient d'admirer, d'autant plus que les difficultés matérielles sont grandes. Des trois éléments à considérer : sujet, coloris, technique, les deux derniers seuls, peuvent fournir les éléments d'un jugement.

On recherche aujourd'hui ces « sources » des émailleurs, quelles gravures contemporaines, quels ouvrages illustres donnèrent naissance aux principales séries d'émaux. Les compositions émaillées se présentent en effet très souvent par séries : *Apôtres* de Léonard Limosin, d'après le Primatice, *Histoire de Psyché*, d'après Raphaël et les gravures du Maître au Dé, innombrables séries de *La Vie et la Passion du Christ.*

Les Primitifs émailleurs semblent s'être inspirés surtout des miniatures françaises, allemandes ou flamandes; peut-être aussi, plus qu'on ne l'a cru, de la grande peinture : il y a des ressemblances nombreuses entre un émail peint du Victoria and Albert Museum et la *Nativité* du maître de Moulins. Les Pénicaud utilisent les nombreux livres d'heures du début du XVIe siècle comme ceux de Simon Vostre, les gravures de Martin Schongauer et de Sébastien Brandt. Les Limosin s'adressent à Albert Dürer, à l'école de Fontainebleau, à l'Italie représentée par M. A. Raimondi et le Maître au Dé. Les Raymond et les Courteys marqueront leur préférence pour les Français, en particulier pour Étienne Delaulne.

Dans l'état de nos connaissances, il est tels maîtres qu'on ne peut désigner que par la série qu'ils ont laissée, comme le maître de la série de l'*Énéide*. Nous possédons, en effet, de nombreuses plaques, anonymes, qui durent être exécutées vers 1525 ou 1530 d'après les gravures sur bois de Sébastien Brandt, pour le Virgile édité à Strasbourg, en 1502, par Jean Reinhard Grüninger. Ces planches, soigneusement gravées, mais très naïves, donnèrent naissance à une double série de plaques : ovales et rectangulaires. L'auteur semble appartenir au groupe de Jean I Pénicaud. Ces exemples d'œuvres anonymes nous font bien saisir l'inspiration des émailleurs limousins.

Qu'étaient, au reste, ces émailleurs ? De simples artisans, sans grande culture ni érudition. Les inscriptions laissées sur leurs œuvres nous donnent une piètre idée de leur orthographe. Des *patrons* circulaient dans les ateliers. Ils les utilisaient de leur mieux. D'après ces modèles, ils dessinaient et peignaient des cartons, pour essayer leurs coloris. Nous possédons un de ces cartons, qui servit à un émailleur de décadence, Nicolas II Laudin.

L'œuvre terminée portait la marque de fabrique, signe distinctif de l'atelier : c'est le poinçon, visible au revers, par exemple un L et un P, couronnés et conjugués, pour la famille Pénicaud. Les maîtres émailleurs de la Renaissance employaient en effet de nombreux ouvriers : sur les émaux d'un même atelier se relèvent parfois les plus graves inégalités de facture. Aussi devons-nous être fort prudents pour les attributions d'œuvres, et songer à des pièces ano-

nymes d'atelier beaucoup plus souvent qu'au travail personnel d'un maître.

IV

Les origines de l'émail peint. — Les Prépénicaud.

La première question qui se pose, est celle des origines de l'émail peint.

La Renaissance amène une vaste révolution dans les arts mineurs : la gravure se substitue à la miniature, la peinture sur verre au vitrail articulé, la peinture en émail à l'émail champlevé. On a voulu voir, dans le développement de la peinture en émail, en France, une influence italienne. Mais les premiers émaux peints français n'ont pas attendu les guerres d'Italie. Il s'agit bien de Primitifs et de Primitifs originaux. L'entrée de Charles VIII en Italie, en 1494, est postérieure aux premières pièces françaises, que nous puissions dater à peu près certainement : tel un petit reliquaire de Saint-Sulpice-les-Feuilles, provenant de Grandmont, où l'on peut reconnaître une *Pietà*, et qui porte les armes de Guillaume Lallemand, évêque de Cahors, abbé général de 1471 à 1495.

D'autres pièces de la même époque, également françaises par le style et la technique, marquent ces débuts de l'émail peint, comme deux petites plaques du Musée des Antiquaires de l'Ouest à Poitiers : un homme et une femme vêtus à la mode de 1450.

Il n'est donc pas besoin de songer à une importation italienne. La France de la deuxième moitié du xve siècle relève d'ailleurs, en art, bien plutôt de la Flandre et de l'Allemagne. L'Italie ne triomphe guère que vers 1530 avec l'école de Fontainebleau. La peinture en émail est dérivée logiquement de la peinture sur verre. « Le peintre verrier n'a qu'à substituer une plaque de cuivre à sa feuille de verre, rendre ses couleurs un peu moins fusibles, et, sans rien changer pour ainsi dire à ses procédés, le voilà émailleur. » (Bourdery.) Ce sont, en effet, des verriers, que nous trouvons à la même époque, en France et en Italie, aux origines de l'émail peint : les verriers de Murano et ceux de Limoges. L'art du verrier est très ancien en Limousin. Un vitrail de la Renaissance, dans l'église Saint-Pierre-du-Queyroix : *La Mort et le couronnement de la Vierge* porte la signature d'un Pénicaud. Les plus anciens émaux peints gardent l'aspect de verrières : un lourd trait noir, peut-être un souvenir du sertissage en plomb des vitraux, cerne les contours des personnages.

Si l'école d'émaillerie de Limoges a pu se développer hors de l'influence italienne, il n'en fut pas de même du reste de la France. Le fameux portrait de Jean Fouquet par lui-même, au Louvre, exécuté sur cuivre, en camaïeu d'or sur fond noir, a été parfois attribué aux écoles d'Outre-Mont du xvie siècle. La preuve de l'origine française a été faite, mais la technique de l'émail en camaïeu d'or fut, toutefois, enseignée à Fouquet par un Italien, Filarete. Fouquet avait longtemps séjourné en Italie. Ce

portrait du Louvre n'est pas son seul émail. Le Musée d'art industriel de Berlin possède une plaque très analogue par la technique et le style : *Croyants et incrédules*. Des comparaisons minutieuses permettent de la rapprocher d'autres œuvres certaines de Fouquet, comme les *Heures d'Étienne Chevalier*, et justifient l'attribution.

Les ateliers du centre de la France s'engagèrent dans une voie différente. Comme leurs prédécesseurs les orfèvres, les peintres furent toujours en retard d'un quart de siècle au moins sur le mouvement général de l'art.

La Renaissance jeta un vif éclat à Limoges. Les artistes trouvèrent un milieu favorable, des traditions, des protecteurs comme l'évêque Barton ou ce Jean de Langeac, qui fit élever le jubé de la cathédrale, édifier un palais épiscopal et dont le tombeau peut compter parmi les chefs-d'œuvre de la sculpture française. Dans ce grand mouvement, nous discernons tout de suite la place glorieuse des peintres émailleurs.

Avant la première œuvre datée et signée, le *Christ en croix* de Nardon Pénicaud (1503), avant la première famille authentique d'émailleurs, celle des Pénicaud, on rencontre toute une série d'émaux, à la saveur d'archaïsme bien accusée, aux caractères d'ensemble indéniables. Ce sont les Primitifs de l'émaillerie ; ceux qu'on devrait appeler les Prépénicaud et qu'on place le plus souvent sous le nom d'un artiste qui ne fut jamais qu'un mythe : Monvaërni.

Le problème de Monvaërni n'est pas le plus grave de l'histoire de l'émaillerie peinte, mais il est un des plus

amusants, pour l'ingéniosité des hypothèses qu'il a suscitées. Un seul point sur lequel tout le monde soit d'accord : l'inexistence de Monvaërni.

Un amateur, M. Didier-Petit, crut déchiffrer, sur un triptyque de sa collection, l'inscription MONVAERNI, qu'il prit pour un nom d'auteur. On lisait d'autre part, sur un triptyque, à la vente Germeau : MONVAER. Les caractéristiques de ces œuvres : large trait noir soulignant les personnages ; dessin des sujets sur fond blanc, recouvert ensuite d'émaux translucides ; grosses pierres, grosses mottes de terre et plantes fantaisistes au premier plan du terrain ; usage des rehauts d'or ; tous ces traits, relevés sur un certain nombre d'autres pièces, permirent de constituer une véritable famille d'émaux, qu'on appela école de Monvaërni.

Mais, sur Monvaërni lui-même, les recherches d'archives sont demeurées sans résultat (1). Ce nom, mal orthographié, dissimule-t-il un Veyrier, un Monvergnier, un Masvergnier, tous noms limousins? La seule certitude est qu'il s'agit bien d'œuvres françaises et limousines. Sur l'émail signé MONVAERNI, se lit en effet le mot : « *j'enrage* », au collet du justaucorps du diable, que foule aux pieds sainte Catherine et les principales pièces proviennent de collections d'origine incontestablement limousine. Quatre plaques

(1) Un érudit anglais M. Mitchell, reprenant l'inscription MONVAERNI, a cru pouvoir y lire le nom de l'évêque de Limoges : Barton de *Montbas*. Ses conclusions paraissent d'autant plus mal fondées que, contrairement à la croyance générale, l'évêque Barton ne se serait jamais appelé de Montbas.

JEAN II PÉNICAUD. — HISTOIRE DE SAMSON.

Coupe émaillée.

(Victoria and Albert Museum, Londres.)

représentent même des scènes de la vie de sainte Valérie.

Les sujets traités par Monvaërni ont été étudiés pour obtenir quelques renseignements sur la date probable de ces émaux, mais sans résultat. On ne peut donner qu'une date générale : le dernier quart du xve siècle. Il paraît, à vrai dire, impossible d'attribuer à une seule main, incertain d'attribuer à un seul atelier, toute cette série, qui compte environ 40 pièces. Les principales sont le triptyque de l'ancienne collection Didier-Petit, celui de la collection Rothschild, les œuvres des grands musées de France : Limoges, Cluny, le Louvre.

Le Musée de Limoges possède une *Mise au tombeau* et une *Adoration des Mages*, qui offrent bien les caractères habituels de l'école du pseudo-Monvaërni. Les ressemblances sont grandes entre ces deux plaques : nous y relevons entre autres un petit détail frappant : les personnages sont vêtus d'hermine dont les mouchetures noires, se détachant sur un fond blanc, sont traduites par de petites virgules renversées. Ces menus détails, sortes de manies de l'artiste, permettront seuls des attributions certaines.

Le Musée de Cluny possède, de même, deux œuvres de Monvaërni : une plaque, *La Vierge avec l'Enfant*, sur un fond bleu semé d'étoiles d'or, avec un autre détail : la présence de gros rangs de perles, et une *Pietà*, où se retrouve autour de la tête de la Vierge, en auréole, un double diadème des mêmes perles. On note sur ces deux plaques les attitudes démesurées des personnages, le défaut de proportion des membres, les incorrections du

dessin. Le type même des visages, comme sur les tableaux de la plupart des Primitifs du Nord, est franchement laid.

Le Louvre est beaucoup plus riche. Il possède un ensemble de douze plaques de Monvaërni, arbitrairement groupées en un grand polyptyque. Onze se rapportent à des scènes de la Passion et la douzième à la légende de saint Christophe. Ces sujets se retrouvent dans d'autres œuvres de Monvaërni et traités pareillement. Une plaque du Victoria and Albert Museum, à Londres, reproduit l'épisode de saint Christophe : les deux pièces proviennent du même *patron*, mais non de la même main. La scène du Christ devant Pilate est identique, sur une plaque de la collection Dutuit.

Ces émaux du Louvre ont été minutieusement étudiés au point de vue des sources d'inspiration de Monvaërni. M. Marquet de Vasselot a relevé toutes les analogies avec les peintures et les gravures antérieures ou contemporaines. Beaucoup de tendances sont communes aux émaux limousins et à de nombreuses œuvres françaises de la même époque. Les enseignements transmis par le XIIIe et le XIVe siècles commencent de se transformer au XVe. L'influence, encore mal définie, de l'art italien amène des types iconographiques nouveaux. Les modèles flamands restent pourtant la source de prédilection de l'artiste et se trahissent par maints détails d'architecture. Enfin on relève dans ces compositions l'influence, si bien indiquée par M. Mâle, de la mise en scène des Mystères.

A considérer maintenant en eux-mêmes les émaux du

LÉONARD LIMOSIN. — L'ENTRÉE DE JÉSUS A JÉRUSALEM.

Estampe.

Bibliothèque nationale.

Louvre, ils représentent bien la somme des qualités et des défauts de Monvaërni. Les couleurs dominantes sont le bleu et l'or. Le fond est bleu semé d'étoiles d'or, la plupart des vêtements sont bleus, mais avec d'innombrables rehauts d'or. La composition est lourdement chargée. L'artiste multiplie les efforts pour remplir entièrement le champ de la décoration : de là, toute une série de petits motifs superflus : les tentures, les arbres, les étoiles d'or, les fleurs stylisées, les perles, les mouchetures d'hermine en virgule renversée.

Cet art nous touche par sa probité. Sa sincérité nous émeut. Et quel beau décor, minutieusement dressé, pour les scènes divines de la Passion. L'émailleur naïf enveloppe tout d'une atmosphère de merveilleux ; on y sent une candeur enfantine et nous nous laissons prendre à la saveur de ces contes de fées.

V

Les Pénicaud.

Il serait très difficile de suivre chronologiquement, par nom d'artiste, l'évolution de l'émail peint à Limoges. Un certain nombre de ces artistes n'ont d'ailleurs été inventés que pour permettre à la fois l'attribution d'œuvres et l'utilisation de détails d'archives. Mieux vaut étudier les dynasties.

La première que nous rencontrions est celle des Pénicaud. Nous n'essaierons pas d'en dresser un tableau généalogique : l'état présent de nos connaissances ne permet

que l'indication de quelques noms. Les documents d'archives sont singulièrement pauvres. Nous savons qu'un Pénicaud était propriétaire, entre 1537 et 1543, d'une vigne à Chinchauveau, faubourg de Limoges. Un Jean Pénicaud, peintre, enlumina un livre en 1537 et écrivit un terrier pour l'abbaye de Saint-Martin des Feuillants. On lit sur un acte patois de la fin de 1536 : « Lous Nouailher, lous Penicaou, Avian lours meyjous prey de l'hopitaou. » (Les Nouailher et les Pénicaud demeuraient près de l'hôpital.) La signature Pénicaud, relevée sur un vitrail de l'église Saint-Pierre-du-Queyroix, permet d'admettre qu'au début, les Pénicaud étaient une famille de verriers.

D'autre part, nous sommes en présence d'un certain nombre d'œuvres, sinon signées, du moins poinçonnées. Au revers, sur le contre-émail, se distingue parfois un poinçon formé d'un P couronné ou d'un L et d'un P conjugués et couronnés. On admet que cette marque est celle des Pénicaud. En rapprochant ces œuvres d'autres œuvres anonymes, mais de même style, on a pu dresser le bilan de la famille. Un examen plus minutieux a permis ensuite une répartition entre ses divers membres. On voit par cet exemple la part de l'hypothèse dans nos attributions : tout n'est que rapprochement et conjecture.

Nardon Pénicaud. — Nardon ou Léonard Pénicaud est le plus ancien peintre émailleur dont le nom et une œuvre authentique nous soient connus. Le *Christ en Croix* du Musée de Cluny porte sa signature, avec la date 1503. Il est donc né au xve siècle et comme il vivait encore en 1539, on

LÉONARD LIMOSIN. — L'ENTRÉE DE JÉSUS A JÉRUSALEM.
Émail peint.
(Musée de Cluny.)

peut placer la date de sa naissance vers 1475 et sa principale production entre 1495 et 1530.

La plaque du Musée de Cluny a permis de définir le style de Nardon Pénicaud et de lui faire honneur de plusieurs attributions, qui gardent toujours une part d'incertitude : les ateliers contemporains ne se faisant jamais scrupule d'imiter la manière des maîtres célèbres.

Cette plaque, le Calvaire, est une véritable symphonie en bleu. Le fond est bleu, semé de fleurs de lys d'or. Les couleurs principales, celles des vêtements, sont le bleu foncé, le violet, le vert tirant sur le bleu : il y a un violent contraste entre ces teintes accusées et la tache d'un blanc mat des visages et du corps du Christ. La palette de l'émailleur est encore restreinte, mais les tons sont francs et chauds. On ne retrouve plus l'abondance des rehauts d'or de Monvaërni. La composition, moins chargée, est aussi plus simple et vraiment dramatique.

Les œuvres de Nardon Pénicaud se présentent généralement sous la forme du triptyque. Il ne traite que des sujets religieux et les épisodes les plus célèbres, de la vie du Christ ou de la Vierge. Le Louvre possède ainsi quatre triptyques : la *Crucifixion* (2), la *Vierge de Pitié*, le *Couronnement de la Vierge*. La collection Dutuit en possède cinq : la *Nativité* (3) et la *Crucifixion* (2). Le triptyque du Musée de Bourges représente une *Crucifixion* et celui du Victoria and Albert Museum, le *Couronnement de la Vierge*. La plupart de ces œuvres ont gardé un encadrement qu'elles reçurent dès leur création : leurs

montures, faites d'étroites baguettes de cuivre ornées de moulures, sont enchâssées dans un cadre creusé dans une pièce de bois.

A l'époque de ces émaux, l'art de l'estampe était encore peu développé. Par contre, la gravure avait déjà servi pour l'illustration des livres, surtout des Livres d'Heures. Quoique aucun rapprochement précis ne puisse être encore invoqué, on est porté à admettre que ces Livres d'Heures furent la principale source d'inspiration de Nardon Pénicaud. Il leur emprunta les motifs religieux classiques, auxquels il s'est tenu.

Jean I Pénicaud. — L'existence de Jean Pénicaud, peintre émailleur, nous est révélée par la signature *Johan Pénicault*, *Johannes Penicaudi*, relevée sur plusieurs œuvres. D'autres plaques présentent les monogramme IP en capitales de la Renaissance réunies par une cordelière.

Jean Pénicaud fut sans doute le frère et non le fils de Nardon Pénicaud. Né probablement dans les vingt dernières années du xve siècle, il a dû travailler, comme lui, dans le premier tiers du xvie.

Un certain nombre d'œuvres signées nous montrent qu'il fut un des premiers à s'inspirer des estampes contemporaines et nous permettent de définir son style. C'est, au Victoria and Albert Museum, la *Flagellation* signée JOHAN : P et le couronnement d'épines, signée JOHAN : PENICAULT d'après des gravures de Dürer ; c'est le *Jésus au Jardin des Oliviers*, signé IP de la collection Pierpont-Morgan ; c'est, à Berlin, un magnifique triptyque : la *Cru-*

LÉONARD LIMOSIN. — LE FESTIN DES DIEUX.

Plat émaillé.

(Collection Édouard de Rothschild.)

cifixion, le *Christ au Calvaire*, la *Descente de croix*. Il fit aussi de larges emprunts aux Livres d'Heures. Une *Adoration des Mages*, qui figura en 1897 à Londres, à une exposition du Burlington Fine Arts Club, reproduit une estampe des *Heures de Simon Vostre*.

Les sujets de Jean I Pénicaud rappellent ceux de Nardon. Sa manière est bien différente. La palette est beaucoup plus riche et les effets de couleurs plus variés : le vert franc, le jaune d'or, le rouge détruisent l'impression de bleu, qui domine chez Nardon Pénicaud. Ces couleurs empruntent aux paillons une bonne part de leur éclat. Par d'autres traits Jean Pénicaud semble revenir vers Monvaërni : une grande préoccupation de finir tous les détails ; la minutie des harnachements des chevaux, des casques et des armures des guerriers ; les fleurs et les plantes soigneusement dessinées au premier plan. C'est un Primitif, mais avec toutes les ressources techniques de Léonard Limosin.

Jean II Pénicaud. — Jean II Pénicaud est né de la nécessité où l'on s'est trouvé de répartir entre plusieurs personnages les documents relatifs à Jean Pénicaud. C'est le plus grand artiste de la famille, l'égal de Léonard Limosin, le maître incontesté de la grisaille.

Ses premières œuvres se placent vers 1530. En 1571 ses succès lui valurent le consulat, en même temps que Léonard. Il dut vivre jusque vers 1588. Sa parenté avec les autres Pénicaud est très difficile à déterminer.

Au revers de ses œuvres se distingue nettement le poinçon de la famille : en outre, on a relevé des signatures

variées, notamment Pénicaud le Jeune (PENICAUDUS IVNIOR). On lit sur une coupe du Victoria and Albert Museum IOHANNES PENICAUDI IVNIOR, 1539; et sur un portrait de Clément VII au Louvre, 1534 P.I.

Les œuvres qu'on lui attribue sont nombreuses. Tandis que son rival, Léonard Limosin, quittait Limoges à l'appel du roi, Jean II Pénicaud continuait sur place les traditions de sa famille. Une de ses grandes œuvres fut une suite de dix-huit émaux : *La Vie et les Miracles de saint Martial*, dont une quinzaine de pièces ont déjà été retrouvées dans des collections particulières. Ces plaques sont de facture et de dimensions identiques. L'une d'elles : *Sainte Valérie portant sa tête à saint Martial* (coll. Rothschild), est signée IOHANNES M F PENICAUDIUS IV (nior).

L'œuvre de Jean II Pénicaud représente l'apparition à Limoges du pur classicisme. Il s'inspire à la fois des estampes flamandes et italiennes. La coupe du Victoria and Albert Museum est décorée d'épisodes de l'histoire de Samson, d'après les dessins du Parmesan. Dans la *Délivrance d'un possédé par saint Martial*, il a utilisé une gravure d'Augustin Vénitien. Sa plaque, l'*Adoration des Mages*, reproduit une estampe de Lucas de Leyde.

Son habileté technique est prodigieuse. Avec lui, plus de lourd cerné noir, comme chez les émailleurs précédents. Le modelé est obtenu par la superposition plus ou moins accentuée des couches d'émail blanc sur le noir du fond; le travail à l'aiguille joue un rôle important et assure au dessin cette finesse que nous admirons.

LÉONARD LIMOSIN. — L'ABONDANCE ET LA VICTOIRE
Plaques émaillées.
(Musée de Cluny.)

La maîtrise de Jean II Pénicaud, lui valut peut-être, comme à Léonard Limosin, des commandes de portraits. Nous possédons, en effet, le *Portrait du Pape Paul III* de 1529, belle grisaille avec rehauts d'or et le *Portrait de Clément VII*, au Louvre, de 1534. Mais à ces œuvres officielles, il est permis de préférer des pièces plus modestes, comme la charmante *Adoration des Mages*, merveille d'harmonie, de douceur et de grâce.

On ne saurait confondre avec Jean II Pénicaud quelques émailleurs aux poinçons énigmatiques IP, KIP, KI, IPK, KIG, qui ne sont pas encore identifiés et sur lesquels nous reviendrons.

Jean III Pénicaud. — La famille des Pénicaud se prolonge, à la fin du XVIe siècle, par Jean III et Pierre Pénicaud.

Jean III fut probablement le fils ou le neveu de Jean II. M. Mitchell l'a appelé l'impressionniste de l'école de Limoges. Le mot paraît heureux, si l'on contemple au Louvre l'admirable *Crucifixion*, qu'on lui attribue : sur un fond vert sombre, une croix démesurée, en haut de laquelle agonise le Sauveur. L'effet est saisissant ; c'est un véritable tableau avec toute la puissance d'expression de la peinture.

Ace moment l'influence, italienne développée en France par l'école de Fontainebleau, a triomphé. Jean III Pénicaud, dessinateur habile, s'inspire souvent des modèles élégants et un peu maniérés de l'italianisme.

Enfin, Pierre Pénicaud, peut-être son fils (il vivait encore en 1590), n'est qu'un artiste sans valeur, dont l'habileté technique ne rachète pas l'ignorance du dessin.

VI

Léonard Limosin.

Autour du nom de Léonard Limosin, s'est cristallisée toute la gloire de l'émailleri française. D'autres peuvent sans doute lui être égalés, même préférés. Les grisailles de Jean II Pénicaud témoignent d'une semblable maîtrise; Pierre Reymond fut son rival direct, mais la emémoire de Léonard Limosin a bénéficié de chances heureuses, et lui-même de la plus grande de toutes : celle d'être appelé à Paris par le roi. Ce voyage bouleversa sa carrière : il lui assura le succès et l'immortalité. Chez Léonard Limosin, l'homme est supérieur à tous par sa culture artistique et sans doute générale. Les peintres émailleurs de Limoges; honnêtes artisans et praticiens adroits, furent incapables d'entrevoir d'autres horizons. Léonard Limosin a participé en quelque mesure, si faible soit-elle, à cette universalité de génie qui marqua un autre Léonard. Seul des émailleurs, il emporte un reflet de l'esprit de la Renaissance; cette aptitude à comprendre, cette variété de connaissances n'ont peut-être été que la conséquence de son passage dans la plus brillante cour de l'Europe, son œuvre n'en a pas moins bénéficié et présente une étendue ignorée jusque-là.

Les documents d'archives ne nous renseignent guère. Léonard Limosin (1) naquit vers 1505 à Limoges : il était

(1) L. Limosin n'est que le premier nom et le plus grand d'une dynastie dm'éailleurs comparable à celles des Pénicaud ou des Noylier. Il éclipse

fils de François Limosin, courtier et aubergiste. Dès le début, il se trouvait donc en état d'infériorité vis-à-vis de ses émules appartenant à des familles d'émailleurs. La vogue était alors à l'atelier des Pénicaud. C'est là qu'il fit peut-être un apprentissage dont on ne sait rien. On ne trouve chez lui aucun tâtonnement. Aucune évolution non plus; il n'a jamais eu qu'une manière, acquise de très bonne heure. Sa première œuvre datée est de 1532 : dix-huit plaques de la *Passion* d'après A. Dürer : elle révèle un artiste en pleine possession de ses moyens.

Ses succès d'émailleur commencèrent à Limoges même, où il trouva des protecteurs, comme l'évêque Jean de Langeac, dont la devise figurera sur deux plaques de la série des *Sibylles*. Jean de Langeac devint évêque de Limoges en 1533. François Ier l'estimait beaucoup et le chargea de diverses ambassades. Les dates de son épiscopat coïncident avec une période d'active production chez Léonard Limosin : il contribua sans doute à le mettre en rapports avec la cour.

De 1535 à 1548, L. Limosin va passer sous l'influence de l'école de Fontainebleau. Il se convertit à l'italianisme et travaille en 1535 à l'*Histoire de Psyché*, gravée d'après Raphaël par le Maître au Dé. Il dut connaître aussi les artistes français, surtout Jean Cousin dont les œuvres furent gravées par Étienne Delaune et, sur le tard, L. Limosin utilisera fréquemment ces gravures. Il ne quitte

toute sa famille, mais des artistes comme Jean Ier Limosin et ce Jean Limosin, qui fut émailleur du roi, ne sont point négligeables.

d'ailleurs pas Limoges, où nous le voyons installé en 1541 avec son frère Martin, artiste peu connu, qui dut être associé à ses travaux d'émaillerie, sans rien avoir signé.

En 1545, les comptes des bâtiments royaux nous le montrent à Paris. François Ier lui commande les tableaux d'émail des *Douze Apôtres*, aujourd'hui à Chartres ; il avait fait, nous dit-on, « verbalement pris avec lui à V escus sols pour chacun apôtre ». Ce n'était pas la première fois que L. Limosin travaillait pour la cour : il avait déjà donné divers portraits, qui commencèrent en ce genre sa réputation; celui d'Éléonore d'Autriche (à Cluny) est de 1536.

En 1548, Léonard Limosin est devenu valet de chambre et émailleur du roi. Il est à l'apogée de sa gloire; c'est le moment de sa plus intense production, en particulier comme portraitiste. Il se donne aussi à la peinture. Il signe à plusieurs reprises « émailleur et *peintre* ordinaire de la chambre du roi ». Il occupa sans doute, à peindre et à décorer les palais royaux et princiers, une dizaine d'années de sa carrière dont les dates ne figurent sur aucune de ses œuvres. C'est ainsi qu'en 1564, il est appelé à Bordeaux pour l'entrée de Charles IX et de la reine mère. Il eut à « dessiner et peindre les ornements et estrades... faire tous les ornements, peintures, portraits et autres choses nécessaires pour ladite entrée ». On lui accorda pour ce travail quarante-cinq jours et cinq écus par jour.

Vers la fin de sa vie, Léonard, chargé d'ans et de gloire, dut revenir à Limoges. On a prétendu, sans donner la moindre preuve, que François Ier l'aurait mis à la tête

d'une manufacture royale d'émaux, créée à Limoges : c'est pure légende. Ses concitoyens, fiers de ses succès, lui décernèrent en 1572 les honneurs du consulat. Il mourut peu après, entre 1575 et 1577. Au début de 1575, il vivait encore et son nom figure dans un contrat; un acte du 10 février 1577 mentionne ses héritiers.

Le fait décisif de l'existence dont nous venons de retracer les grandes lignes, fut la venue à Paris, sur la demande du roi. Léonard allait ainsi se trouver directement mêlé au grand courant de la Renaissance.

La Renaissance servit doublement la cause de l'émaillerie : elle suscita des Mécènes; elle fit renaître le goût du luxe. La France du XVIe siècle se développe en pleine gloire. Les maux de la guerre de Cent ans sont réparés. Un pouvoir fort est désormais établi. Des progrès constants ont été faits dans l'unification du royaume : la féodalité est devenue une noblesse de cour, le roi domine le clergé par le concordat et François Ier, maître absolu, veut donner à la France l'éclat artistique de l'Italie.

François Ier n'est peut-être pas l'inspirateur unique, il est du moins l'inspirateur principal de ce qui s'est fait sous son règne. Jusqu'à lui, les plus grands protecteurs des arts avaient été Italiens. Ses contemporains, comme l'ambassadeur de Venise, vantent l'étendue de ses connaissances. « Il n'est chose, ni étude, ni art, sur lesquels ce prince ne puisse raisonner très pertinemment et qu'il ne juge d'une manière aussi certaine que ceux-là mêmes qui y sont spécialement adonnés ». Les autres princes de la dynastie

des Valois, Henri II, Charles IX, Henri III, témoignèrent, quoique à un moindre degré, d'un réel attachement pour les arts. A côté d'eux, des femmes, Diane de Poitiers, Catherine de Médicis, protègent directement les artistes. De grands seigneurs, comme Claude et François de Guise, le maréchal de Saint-André, Montmorency, prodiguent les encouragements aux arts de la décoration.

L'influence artistique de François Ier s'exerça par l'école de Fontainebleau. Le roi attire les artistes italiens, le Rosso et surtout le Primatice, surintendant des bâtiments royaux et véritable directeur des Beaux-Arts. Sous son contrôle travaillent les architectes, les sculpteurs, les peintres et décorateurs, les graveurs et les émailleurs. Le Primatice fournit à Léonard Limosin les cartons des *Douze Apôtres* de Chartres. Et quel plus beau milieu pour un artiste épris de luxe, de goûts somptueux, de formes précieuses? Les plus riches collections de tableaux, de livres, de bijoux ont été réunies à Fontainebleau. Dans le célèbre cabinet des Bagues sont les émaux, les camées, les orfèvreries, les pierres gravées, œuvres de Cellini, de Léonard Limosin et d'autres amoureux du luxe et de la beauté.

Le XVIe siècle est le triomphe des arts somptuaires : tapisserie, vitrail, émail, meuble, joaillerie, céramique. Les portraits de l'époque nous montrent hommes et femmes littéralement couverts de bijoux. L'inventaire du mobilier de l'hôtel de Catherine de Médicis, dressé après sa mort, en 1589, nous fait voir 135 pièces de tapisserie, 341 portraits de personnages français ou étrangers, 119 mi-

Cliché Neurdein.

LÉONARD LIMOSIN. — LES APÔTRES.

(Église Saint-Père, à Chartres.)

roirs de Venise, « 39 petits tableaux d'émail de Limoges, en forme ovale, enchâssés dans le lambris d'un cabinet; 32 portraits d'environ un pied de haut de divers princes, seigneurs et dames, enchâssés pareillement dans ledit lambris ».

Ces tendances nouvelles, l'italianisme et la résurrection de l'antiquité, altérèrent profondément l'inspiration de l'émaillerie. Jusqu'à Léonard Limosin, les sujets traités avaient été surtout religieux. Désormais la mythologie envahit tout. L'émailleur travaille aux objets comme aux sujets les plus profanes. Il consacre son talent à célébrer les amours de Diane de Poitiers et de Henri II. Sa virtuosité technique, dépassant de beaucoup la simple plaque, ne connaît plus d'obstacles et traite les objets les plus inattendus : vaisselle, jeu de trictracs, chandeliers.

C'est en grande partie à ce séjour en un milieu privilégié qu'il faut attribuer cette universalité, relative, des connaissances de L. Limosin. Léonard, peintre, graveur, géomètre, miniaturiste et émailleur, se montre un esprit vif et ouvert à tout. A vrai dire, il ne dépassa jamais, dans les autres arts que l'émail, une heureuse médiocrité : on ne peut guère retenir que Léonard peintre et Léonard graveur.

Le musée de Limoges possède un tableau sur bois, *L'Incrédulité de saint Thomas*, signé et daté de sa main : « Léonard Limosin, peintre valet de chambre du Roy. 1551 ». Au même musée, le carton du portrait de connétable de Montmorency, est peut-être de lui. Mais c'est peu et Léonard graveur est beaucoup plus intéressant.

Ses estampes sont au nombre de huit, dont une en double exemplaire. L'émailleur les fit pour son usage personnel, aussi le tirage a-t-il été fort restreint. Quatre pièces sont au cabinet des Estampes, à Paris, trois autres, dont l'exemplaire en double, à la Bibliothèque de Bruxelles. Nous avons enfin la description de deux autres, aujourd'hui disparues. Toutes sont signées, plusieurs datées : 1544. Elles se rapportent à la Vie du Christ. Ces estampes sont surtout intéressantes par le rapprochement avec les émaux qui les ont reproduites. On les retrouve dans la série de douze plaques, de forme ovale, du Musée de Cluny, représentant des scènes de la Vie et de la Passion du Christ. La comparaison montre à plein l'effort d'adaptation nécessaire à l'artiste pour transposer sur une plaque ovale une composition rectangulaire. Léonard Limosin utilisa d'ailleurs ses estampes à plusieurs reprises. *Le Baiser de Judas*, de Bruxelles, la plus belle pièce de la série, servit ainsi à l'exécution de deux plaques : une plaque de l'ancienne collection Spitzer et un émail rectangulaire du Musée du Cluny.

C'est donc à Léonard Limosin émailleur que nous nous trouvons toujours ramenés, en définitive. Il paraît avoir été un artiste extrêmement fécond. Plus de mille pièces sortirent de son atelier entre 1533 et 1574, mais dans ce nombre se rencontrent les inégalités les plus frappantes. Il est certain que Léonard en pleine célébrité, conscient de la valeur commerciale de sa marque, n'a pas craint d'apposer son nom sur des pièces parfaitement indignes de lui et où il n'était sans doute pour rien.

Pour étudier ce vaste ensemble, il est nécessaire d'y introduire de grandes divisions : pièces d'art décoratif, tableaux d'émail et portraits.

L'ingéniosité et la virtuosité de Léonard se sont exercées sur tous les objets. Le Louvre possède un jeu d'échec et de trictrac de 1537, une corne de chasse de 1538, mi-partie grisaille, mi-partie couleurs. Il a laissé des flambeaux, des vases, des assiettes, des encriers, des miroirs, des salières, des coffrets. Les pièces les plus belles se trouvent dans la vaisselle émaillée.

Ce fut une mode et comme un luxe suprême d'avoir des services de vaisselle, à ses armoiries, sortis des plus illustres ateliers d'émailleurs. Nous verrons cette mode gagner l'étranger. La vaisselle émaillée de Léonard Limosin est ornée de compositions allégoriques et mythologiques, où il n'a pas craint de reproduire les traits des plus grands personnages de l'époque. Cette innovation date de 1536, sur une coupe représentant le *Combat des Centaures et des Lapithes,* où il a peint à l'intérieur François Ier et Charles-Quint. Mais le chef-d'œuvre de cette vaisselle iconographique est le fameux plat du *Festin des Dieux.* Léonard le peignit pour le connétable de Montmorency. Il s'inspira d'une composition de Raphaël, gravée par Marc-Antoine Raimondi, et l'adapta très habilement à la forme du plat. Tous les personnages se transformèrent en seigneurs de l'époque. Jupiter est devenu Henri II, entre Catherine de Médicis et Diane de Poitiers. Les convives sont choisis parmi les courtisans. Le Connétable

est parmi eux : ses armes, la couronne et le collier de Saint-Michel sont figurés au sommet. Jamais ne s'est mieux manifestée la prodigieuse virtuosité technique de Léonard.

Ses tableaux d'émail comprennent des sujets religieux et des sujets mythologiques. Parmi les fables de l'antiquité, que contaient volontiers les artistes de la Renaissance, l'*Histoire de Psyché*, d'après Raphaël, semble l'avoir particulièrement tenté. La série qu'il en tira eut assez de succès pour qu'il dût la répéter plusieurs fois. L'œuvre est importante dans l'histoire de l'émaillerie : elle marque l'abandon définitif du goût allemand pour le goût italien.

Avec cette merveilleuse faculté d'adaptation des hommes du XVIe siècle, Léonard est tout aussi à l'aise dans les sujets religieux que dans l'antiquité païenne. Il a laissé de nombreuses suites de *Sibylles* et de *Prophètes*. Nous avons parlé des douze plaques de la Passion, à Cluny, exécutées en 1557 d'après ses propres gravures et des *Douze Apôtres*, conservés d'abord à Anet, puis à Chartres. On en a attribué longtemps l'inspiration au peintre Michel Rochetel. En réalité, Rochetel n'a fait que les cartons en couleurs, mis au point pour l'émaillerie d'après les dessins du Primatice. L'œuvre eut un grand succès. Sous Henri II, on en refit une nouvelle série. Mais l'émailleur cède alors à cette passion, presque maladive, d'une époque qui veut se voir représentée partout. Des personnages du temps remplacèrent les visages créés par le Primatice. Il ne reste de ces émaux que deux plaques du Louvre : *François Ier et*

Galiot de Genouilhac, sous les traits de saint Thomas et de saint Paul.

Enfin, le Louvre garde encore le monument le plus considérable de la peinture en émail : les Tableaux, dits de la *Sainte Chapelle*, commandés en 1553 par Henri II, pour orner deux petits autels de la Sainte-Chapelle du palais. Les dimensions en sont extraordinaires : ces deux tableaux de plus d'un mètre de haut, comprennent quarante-six plaques. Le premier a pour motif central la *Crucifixion*, pour motifs accessoires, en divers médaillons : des *Anges*, un épisode du *Portement de Croix* et la *Mise au tombeau*. Le second représente la *Résurrection*. Dans les quatre médaillons inférieurs des deux tableaux, se font face, deux à deux, François Ier et Léonore d'Autriche, Henri II et Catherine de Médicis. La virtuosité technique de l'ensemble est admirable ; mais on est choqué de l'abus des paillons, surtout dans la *Résurrection*.

Au XVIe siècle même, la vogue de Léonard Limosin fut surtout assurée par ses portraits, qui constituent son apport personnel dans l'histoire de l'émaillerie. L'émailleur tente ici de rivaliser avec le peintre : mais son mérite est surtout technique. De nombreux « crayons » circulent alors de tous les personnages en vue. Léonard Limosin s'en est inspiré : en quelques circonstances pourtant, comme le prouve le dessin du Musée de Limoges, il ne dut rien qu'à lui même. Notre goût moderne préfère à ces portraits d'autres œuvres moins bruyantes ; il faut surtout admirer en eux un tour de force professionnel.

Certains atteignent de grandes dimensions et les difficultés matérielles augmentent alors dans des proportions incroyables. Léonard dut recourir à des plaques de grandeur inusitée. Il dut créer une nouvelle technique, renoncer à la méthode traditionnelle, au modelé par transparence du blanc sur le fond sombre, impossible avec de telles dimensions ; il introduisit franchement la miniature sur fond blanc dans l'art de l'émail. La variété, la richesse, la liberté de sa palette sont admirables.

Le catalogue de ses portraits relève près de soixante effigies de membres de la famille royale, et, là-dessus, onze portraits de François Ier, dix de Henri II, quatorze de Catherine de Médicis. Les princes de la maison de Lorraine, les rois et reines de Navarre, notamment Jeanne d'Albret, les grands personnages de la cour, Diane de Poitiers et Anne de Montmorency, des savants, des lettrés, des réformateurs comme Calvin, Luther, Mélanchton, Théodore de Bèze figurent dans cette galerie de plus de cent trente portraits. Encore beaucoup ont-ils disparu.

Léonard a voulu donner un aspect monumental à ses grands portraits d'apparat. Les conditions matérielles de l'émaillerie, reculées par lui jusqu'à leurs extrêmes limites, lui interdisaient l'emploi de plus vastes surfaces. Aussi a-t-il fait de majestueux encadrements d'ensemble, par assemblages. Dix-huit de ces portraits, les plus beaux de tous, constituent une magnifique série de pièces ovales, entourées de plaques d'émail. Catherine de Médicis y figure quatre fois et le portrait du connétable de Montmorency,

Cliché Alinari.

LÉONARD LIMOSIN. — LE CONNÉTABLE DE MONTMORENCY.
(Musée du Louvre.)

au Louvre, reste la plus parfaite expression de la virtuosité du maître.

Le hasard capricieux a fait du nom de Léonard Limosin celui du plus grand des peintres émailleurs. Il bénéficie, pour une bonne part, de la gloire d'ensemble de la production française. Tout n'est pas injustice en cette destinée : sa prodigieuse fécondité, sa puissance de travail firent de lui le représentant de toute l'émaillerie; son succès profita à ses confrères. On tend à le diminuer aujourd'hui. Nos préférences vont à des artistes qui ont su nous toucher davantage. L'admiration que nous gardons pour ceux qui furent ses égaux, un Jean II Pénicaud ou un Jean de Court, ne doit pas nous rendre injuste à son égard. D'autres eurent plus de grâce, ou plus de force, ou plus de fantaisie : il lui reste d'avoir été un artiste cultivé et un prodigieux technicien.

VII

Les classiques du XVIe siècle.

La période classique de l'émaillerie limousine s'étend à peu près de 1500 à 1580. Elle est marquée par les noms de Jean II et Jean III Pénicaud, Léonard Limosin et par ceux de Pierre Reymond, du maître KIP, de Martin Didier Pape, des deux premiers Noylier, de Pierre Courteys et des Court. Après 1580 commence le déclin.

Pierre Reymond, contemporain de Léonard Limosin, semble avoir joui d'une réputation presque égale. Comme

les Pénicaud et les Limosin, les Reymond sont une dynastie d'émailleurs, mais Pierre mérite seul de nous retenir. Il naquit vers 1513, fut consul à Limoges entre 1560 et 1567 et mourut vers 1584.

La plupart de ses émaux portent une signature : *P. Reymon*, *Reymond* ou le monogramme P R. Sur une coupe du Louvre se lit la date 1544, qui fixe le meilleur moment de sa production. Ses œuvres personnelles sont difficiles à reconnaître. Il paraît avoir été le chef d'un atelier très important et beaucoup de pièces poinçonnées proviennent d'ouvriers travaillant sous sa direction.

Pierre Reymond s'est presque spécialisé dans la vaisselle émaillée : coupes, salières, assiettes, plateaux, plats, aiguières. Ces pièces de vaisselle exigent une originalité de composition plus grande que de simples tableaux rectangulaires ou ovales. Assiettes et plats laissent à l'émailleur, en dehors du motif central, entière liberté pour la décoration des rebords. On voit alors apparaître de véritables petites frises, souvent remplies d'animaux fantastiques.

Les sujets de P. Reymond sont profanes ou religieux ; mais il ne se borne plus aux scènes de la Vie du Christ. L'Ancien Testament tout entier l'attire : il nous conte l'histoire d'Abraham, de la reine de Saba, de Suzanne et des vieillards. Sa liberté d'inspiration est grande : il utilise aussi bien les modèles allemands, ou français que les italiens, M. A. Raimondi qu'Étienne Delaulne. C'est qu'il lui faut satisfaire tous les goûts et tous les pays : la réputation de son atelier est telle que de l'étranger on lui envoie des

PIERRE REYMOND. — MOIS DE L'ANNÉE.
Assiettes émaillées.
(Musée de Cluny.)

pièces à émailler. Le Musée National de Munich possède une aiguière et quatre coupes, faisant partie d'un service exécuté, en 1562, pour une famille de Nuremberg : les Tucher. L'aiguière, fabriquée à Nuremberg, avait été envoyée à Limoges pour y être émaillée.

Les nécessités d'une intense production industrielle expliquent le nombre de ses œuvres et les inégalités qui s'y rencontrent : beaucoup de ses émaux semblent d'un apprenti plutôt que d'un maître, mais les plus beaux sont dignes de Léonard Limosin. De là vient aussi l'extrême variété de sa manière. Une série d'assiettes du Louvre : l'*Histoire de Suzanne*, semble sortie de l'atelier de Monvaërni, avec ses étoiles sur fond bleu et tous ses bleus, surchargés de rehauts d'or. D'autres séries sont d'admirables grisailles : surtout les assiettes décorées de compositions champêtres, de scènes de la vie des bergers, de la représentation des mois de l'année.

Pierre Reymond a laissé aussi de véritables tableaux d'émail : plaques de Cluny ou du Louvre avec l'*Annonciation*, la *Nativité*, des épisodes de la *Vie du Christ*. Toutes ces œuvres sont correctement dessinées, mais d'un gros trait, fortement accentué, qui dénonce l'emploi du calque.

Les Noylier. — La dynastie des Noylier ou Nouailher est représentée au XVIe siècle par deux émailleurs, connus tous deux sous le nom de Couly (ou Colin) Noylier : l'un, au début, fut élu consul en 1513 ; l'autre, à la fin, en 1567.

La reconstitution de l'œuvre de Couly Noylier est un bon exemple de la fragilité des attributions en émaillerie. On a, d'une part, des pièces signées C. N. et datées; d'autre part, des textes relatifs à Couly Noylier. Une simple hypothèse relie ceux-ci à celles-là, et nous verrons que les attributions d'après initiales, sont parfois chanceuses.

Ces émaux, datés de 1539 à 1545, ne se rapporteraient guère qu'à Couly II Noylier, qui demeurait rue Manigne. Leurs caractères sont les suivants : l'incorrection et la négligence du dessin, une facture habile, mais souvent lâchée, l'emploi de colorations très translucides, l'abondance des inscriptions, généralement baroques, l'ignorance irrémédiable de l'orthographe.

Tandis que les Reymond se spécialisaient dans la vaisselle, les Noylier émaillaient des coffrets à bijoux. Ces coffrets furent un des grands succès de l'industrie limousine. En bois revêtu de cuivre doré, leur forme oblongue rappelait un peu les châsses. Le couvercle offrait deux surfaces en pente séparées par la poignée. Les faces principales étaient divisées en deux parties par des montants de cuivre. Les émailleurs livraient leurs plaques aux coffretiers, qui les montaient. Ces coffrets portaient en général douze émaux et de nombreuses inscriptions. Les Limosin et les Reymond avaient déjà fabriqué de ces bibelots, décorés de sujets classiques : les *Travaux d'Hercule, Pyrame et Thisbé*; mais la plupart peuvent être attribués à Couly Noylier (peut-être à Couly I Noylier) et représentent presque tous des *Jeux d'enfants*.

Cliché Bibl. art et arch.

COULY NOYLIER. — JEUX D'ENFANTS.
Coffret émaillé,
(Musée de Limoges.)

Couly Noylier faisait aussi de la vaisselle émaillée et de petits tableaux. Le musée de l'Ermitage possède une belle coupe : *David tranchant la tête de Goliath*, signée et datée C. N. 1539. On voit à Cluny une petite série de dix plaques rectangulaires : l'*Enfance du Christ*, grisaille et couleurs; le dessin est bien sommaire, peu élégant, parfois incorrect. Huit plaques, les *Vertus*, donnent la même impression d'un travail hâtif et inachevé.

Le maître KIP. — Si l'on a pu se mettre d'accord pour attribuer à la famille Noylier les pièces signées C. N., il a été jusqu'ici impossible de découvrir l'auteur d'un groupe d'émaux fort importants, signés KIP, KI, IPK, IP. Ces deux dernières lettres se retrouvent dans les autres monogrammes et peuvent former les initiales d'un Jean Pénicaud. Mais il s'agit, en réalité, d'une série bien homogène — toutes les pièces sont de la même main — et très différente de ce que nous connaissons de Jean I, II, ou III Pénicaud. Souvent, au revers, figure un lion passant, avec les lettres IK. La plupart de ces œuvres font partie des collections Salting et Pierpont Morgan : ce sont presque toujours des grisailles.

En parcourant la liste des émailleurs limousins, on trouve au XVIe siècle le nom de Jean Poillevé, qui possédait en 1537 une maison, faubourg Montjovis. La famille avait des armes parlantes : un chevron placé entre trois têtes humaines échevelées (Poil levé). On a essayé récemment de lui attribuer en bloc la paternité du groupe KIP. Si les arguments présentés par M. Mitchell sont un

peu trop ingénieux, la thèse n'est pas invraisemblable et rien n'en contredit la conclusion (1).

Martin Didier. Le Maitre M D. Le Maitre M P. — La même question d'attribution se pose à propos de deux groupes d'œuvres bien différentes : les unes, signées M P avec la dernière lettre plus petite ; les autres, signées MD, MDPAPE, MDPP et qui forment un ensemble bien caractérisé.

Le seul nom fourni par les listes d'émailleurs et qui puisse s'accorder à ces initiales, est celui de Martin Didier, qualifié d'émailleur du roi sur les comptes de 1599. On admet cependant que ces deux séries lui sont étrangères.

Force nous est donc d'ajouter deux noms à cette liste, déjà longue, d'anonymes : le maître M P, et le maître M D. Le premier, dont la facture rappelle l'atelier de Jean II Pénicaud, serait l'auteur d'un petit disque du Louvre représentant une bataille et d'une *Adoration des Mages*, réplique de celle de Jean II, qui a fait partie de la collection du duc de Hamilton.

Le second est plus important. Ses œuvres, généralement de grandes dimensions, se reconnaissent à leur tonalité un peu triste. Elles sont glacées d'un émail vert ou bleu verdâtre

(1) Sur une plaque de la collection Pierpont Morgan : *Sacrifice d'un bélier*, portant au revers le poinçon du lion avec IK, on peut déchiffrer l'inscription suivante KARE TERA, qui se traduit, si elle est grecque κάρη, tête, τέρας, merveille, objet d'étonnement, c'est-à-dire : tête aux cheveux hérissés, c'est-a dire : Poillevé. Ce jeu de mots érudit n'est pas sans nous surprendre un peu chez un simple émailleur, que nous supposons aussi ignorant que ses confrères. La lecture de l'inscription est fort douteuse et le sens incertain. Il reste néanmoins une toute petite chance pour que KIP soit Jean Poillevé, tandis que rien ne démontre qu'il ne peut pas être Jean Poillevé.

JEAN COURT, DIT VIGIER. — COUPE AVEC SON COUVERCLE.

(Coupe offerte à Marie Stuart, par François II.)

transparent. Le Louvre possède de lui : *Le Christ lavant les pieds des Apôtres.*

Pierre Courteys. — Les Courteys (ou Courtois), peintres verriers et émailleurs, forment une nombreuse famille, dont les membres sont mal identifiés.

Le plus important, Pierre I Courteys, aurait travaillé entre 1540 et 1570; mais il est bon d'ajouter qu'il a existé au moins quatre peintres émailleurs du nom de Pierre Courteys. Des attributions sont pourtant certaines, grâce à la signature P. Courteys et à la date, relevées sur certaines pièces, en particulier sur une coupe de Brunswick : le *Jugement de Pâris* et le *Triomphe de Diane*, où se lit *P. Corteys 1544.*

Pierre Courteys a laissé, en grisaille ou en couleurs, de nombreuses pièces de vaisselle : aiguières, vases, coupes, plats, salières. Il est l'élève ou l'imitateur de Pierre Reymond, mais sa manière est plus large et plus forte. En 1559, il exécuta pour le château de Madrid, au Bois de Boulogne, neuf pièces de dimensions colossales, représentant les Vertus et les principaux dieux de l'antiquité. La façade du château était si riche par ses dehors de terre émaillée, dit Androuet du Cerceau, qu'elle ressemblait à « un immense vaisselier. » Ces neuf plaques, en demi-relief, sont aujourd'hui au musée de Cluny. Le Louvre possède un retable polychrome de seize plaques émaillées, représentant des scènes de la Passion, qu'il avait exécuté pour la chapelle du château d'Écouen.

Les Court. — La dernière famille que nous puissions

rattacher à l'émaillerie classique du XVIe siècle est celle des Court ou de Court.

Peut-être est-ce à quelques-uns de ses membres qu'il conviendrait d'attribuer les monogrammes IC, IDC. Mais il a existé deux Jean de Court et un Jean Courteys.

Jean Court, surnommé Vigier, signe *Jehan Court dit Vigier* ou de ses initiales ICDV. C'est un artiste au goût très pur et un praticien des plus habiles. Il a laissé beaucoup de vaisselle émaillée et compta des princes et des rois pour clients. Il est l'auteur de la coupe offerte à Marie Stuart par François II. Le Victoria and Albert Museum possède de lui, outre une plaque se rapportant à l'histoire de la Toison d'or (legs Salting), six assiettes représentant les Planètes avec les signes du Zodiaque et des écussons aux armes de Castille : cette série faisait partie d'un important service de table commandé à l'émailleur par la cour d'Espagne.

Le monogramme IC paraît alors devoir être attribué à Jean de Court. On le trouve sur une plaque ovale de la collection Dutuit : la *Descente de croix*; les pièces voisines, de la même collection : une aiguière, un grand plat ovale, une buire, où sont figurées des scènes de l'histoire de Jason sont évidemment du même auteur. A n'en juger que par ces œuvres, Jean de Court est un des plus merveilleux coloristes de l'école limousine. Aux teintes bleues qui dominaient chez les Primitifs, il a substitué les teintes vertes. Le grand plat est une admirable symphonie en vert. Et quelle liberté d'imagination dans les animaux fantastiques

SUZANNE COURT. — LA REINE DE SABA.
Plat émaillé.
(Musée du Louvre.)

du rebord. On peut en dire autant de ses assiettes du Louvre représentant des scènes de la Bible, en particulier l'*Histoire de Joseph*. De tels émaux sont les œuvres les plus somptueuses de la Renaissance. La perfection du dessin, la fantaisie heureuse de la décoration, l'éclat de la couleur font de cet artiste énigmatique un véritable maître de l'émail.

Le dernier grand nom de l'émaillerie est encore celui d'un Court et celui d'une femme. Suzanne Court nous amène jusqu'au début du XVIIe siècle. Les grands plats ovales du Louvre qu'elle a signés : *Vierges sages et Vierges folles*, la *Reine de Saba*, sembleraient de Jean de Court : la finesse du dessin est extrême ; ce sont les mêmes merveilleuses colorations translucides. L'émailleur se pose désormais en rival du peintre. Ambition fatale : il réussira au XVIIe siècle à n'être plus qu'un peintre et nous nous éveillerons brusquement en pleine décadence.

Avec le XVIe siècle prend fin l'âge classique de l'émaillerie peinte limousine. Les estampes italiennes sont désormais abandonnées pour les copies de graveurs français ou allemands contemporains. La recherche de l'effet est devenue exclusive. Surtout, aux XVIIe et XVIIIe siècles, la technique change : les sujets sont peints en couleurs vitrifiables, comme la porcelaine et la faïence. Les maîtres de cet art nouveau furent les Laudin, qui cherchèrent à lutter avec la porcelaine de Chine, en grande faveur à cette époque. Leurs émaux se comptent par millions, mais leurs préoccupations sont surtout commerciales. Le goût public dédaigne de plus en plus l'émaillerie proprement dite et le

nom de Jean Petitot, contemporain de Louis XIV, miniaturiste de grand talent, portraitiste de premier ordre, se rattache à la peinture bien plutôt qu'à l'émaillerie.

Nous avons insisté, chemin faisant, sur la fragilité des attributions de beaucoup d'émaux limousins. L'histoire de l'émaillerie française est faite de quelques certitudes, au milieu d'un réseau de conjectures.

Mais qu'importe? S'il nous fallait choisir entre les textes et les œuvres, n'hésiterions-nous pas à sacrifier les textes? Tandis que d'autres études en sont réduites à grouper autour d'inconsistants personnages des œuvres inexistantes, si nous sommes mal renseignés sur les artistes, du moins nous tenons les œuvres.

Et l'incertitude où nous demeurons sur les émailleurs n'enlève rien à l'intérêt des émaux. L'art de l'émaillerie n'exigea jamais une telle originalité, que nous puissions beaucoup regretter le mystère où se cachent les individus. Comme tous les arts mineurs, il s'accommode fort bien de l'anonymat. Comme eux, il vaut moins par l'émotion qu'il nous procure, que par le plaisir presque matériel, que nous en avons. Comme les tapisseries, les ivoires et les beaux meubles, les émaux tissent pour nous le rêve d'une existence délicate et somptueuse.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Ouvrages généraux.

E. Molinier. — *L'Émaillerie.* Paris, s. d.

René Jean. — *Les Arts de la terre.* Paris, s. d.

E. Molinier. J.-J. Marquet de Vasselot. Otto von Falko. Chapitres correspondants dans l'*Histoire de l'Art*, publiée par M. A. Michel.

A. Demartial. — *Chronique annuelle de l'orfèvrerie et de l'émaillerie anciennes de Limoges* dans le *Bulletin de la Soc. Arch. du Limousin.*

Le Moyen Age.

Abbé Texier. — *Essai sur les émailleurs et argentiers de Limoges.* Limoges, 1857.

Darcel. — Musée du Louvre. — *Notice des émaux et de l'orfèvrerie.* Paris, 1883.

E. Rupin. — *L'œuvre de Limoges.* Paris, 1890, 2 vol.

J.-J. Marquet de Vasselot. — *Les émaux limousins à fond vermiculé.* (*Revue Archéologique*, 1905).

Pierre Lavedan. — *Les Émaux limousins en Champagne* (*Gazette des B.-A.*, 1913).

La Renaissance.

M. Ardant. — *Émailleurs et émaillerie de Limoges.* Isle, 1855.

L. Bourdery. — *L'Exposition rétrospective de Limoges en 1886.* Limoges, 1889.

J.-J. Marquet de Vasselot. — *Deux Émaux de Jean Fouquet* (*Gaz. des B. A.*, 1904).

A. Demartial. — *Les Émaux peints. — Les Primitifs : l'École de Monvaërni*, 1910.

J.-J. Marquet de Vasselot. — *Les Émaux de Monvaërni au Musée du Louvre* (*Gaz. des B. A.*, 1911).

L. Bourdery. — *Léonard Limosin et son œuvre.* Limoges, 1895.

L. Bourdery et Lachenaud. — *Léonard Limosin, peintre de portraits.* Paris, 1897.

A. Demartial. — *Léonard Limosin, peintre et graveur* (*Revue de l'Art chrétien*, 1912).

TABLE DES GRAVURES

La statue d'or de sainte Foy (Conques) 9
Châsse de Pépin d'Aquitaine (Conques) 13
L'Adoration des Mages, XIIe siècle (Musée de Cluny) 17
Christ de Majesté, XIIe siècle (Musée de Cluny) 21
Châsse d'Ambazac (XIIIe siècle) 25
Coffret émaillé à fond vermiculé, XIIIe siècle (Musée de Cluny) .. 29
Crosses émaillées (Louvre); groupe de figures d'applique (Cluny); ciboire; reliquaire; boîte à hosties en forme de colombe (Cluny) 33
La Mort de la Vierge, plaque, XIIIe siècle (Musée du Louvre) ... 41
Le Ciboire d'Alpais, XIIIe siècle (Musée du Louvre) 45
Monvaerni. — Fragment d'un triptyque (Musée du Louvre) ... 49
Nardon Pénicaud. — La Crucifixion (Musée de Cluny) 53
Jean I Pénicaud. — La Crucifixion. Panneau central d'un triptyque (Musée de Berlin) 57
Jean I Pénicaud. — Le Christ au Calvaire. La descente de Croix. Volets d'un triptyque. (Musée de Berlin) 65
Jean II Pénicaud. — Histoire de Samson. Coupe émaillée. (Victoria and Albert Museum. Londres) 73
Léonard Limosin. — Entrée de Jésus à Jérusalem (Estampe Bibliothèque nationale) 77
Léonard Limosin. — Entrée de Jésus à Jérusalem (Émail peint. Musée de Cluny) 81
Léonard Limosin. — Le Festin des Dieux. Plat émaillé (Collection Éd. de Rothschild) 85
Léonard Limosin. — La Victoire et l'Abondance, plaques émaillées (Musée de Cluny) 89
Léonard Limosin. — Les Apôtres (Église Saint-Père, Chartres). 97

Léonard Limosin. — Portrait du Connétable de Montmorency (Musée du Louvre)..... 105
Pierre Reymond. — Mois de l'année. Assiettes émaillées (Musée de Cluny)..... 109
Couly Noylier. — Jeux d'enfants. Coffret émaillé (Musée de Limoges)..... 113
Jean Court, dit Vigier. — Coupe avec son couvercle (Offerte à Marie Stuart, par François II)..... 117
Suzanne Court. — La reine de Saba. Plat émaillé (Louvre).... 121

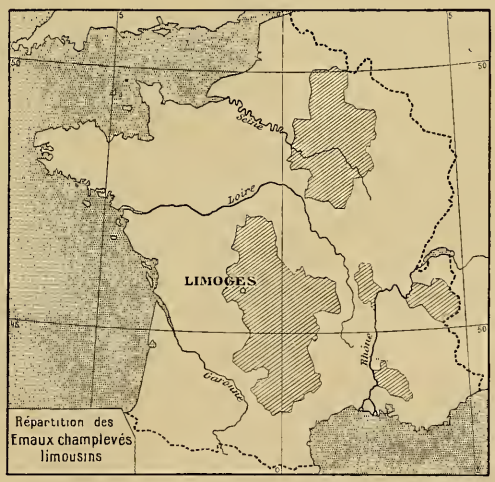


TABLE DES MATIÈRES

Introduction .....
I. — Les origines de l'émaillerie 11
II. — L'émaillerie limousine au moyen âge 16
Classification des émaux champlevés 35
Les principaux monuments 38
Le commerce des émaux 52
III. — La Renaissance. Comment travaillaient les peintres émailleurs 60
IV. — Les origines de l'émail peint : les Prépénicaud 69
V. — Les Pénicaud 79
VI. — Léonard Limosin 92
VII. — Les classiques du XVIe siècle 107

6671-13. — Corbeil. Imprimerie Crété.

SMITHSONIAN INSTITUTION LIBRARIES
39088007481914